РИММА ГЕРЛОВИНА
ВАЛЕРИЙ ГЕРЛОВИН



КОНЦЕПТЫ

КОНЦЕПТЫ

РИММА ГЕРЛОВИНА RIMMA GERLOVINA
VALERIY GERLOVIN ВАЛЕРИЙ ГЕРЛОВИН

БИБЛИОТЕКА
МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА
ГЕРМАНА ТИТОВА

РИММА ГЕРЛОВИНА
ВАЛЕРИЙ ГЕРЛОВИН



Вологда 2012

На передней обложке Римма и Валерий Герловины «Фокус»
© 1992, gerlovin.com.

ISBN



ПРЕДИСЛОВИЕ

Аллегорическая форма искусства позволяет заглянуть в необъяснимое и, если не объяснить его на своем визуальном метаязыке, то, по крайней мере, коснуться некоторых формативных аспектов сущего. В дзене для этой цели учителя использовали двусмысленные коаны, мы же в своей жизни использовали концепты. Наше искусство служило нам нитью Ариадны, которая вела нас по лабиринтам жизни как в России, так и в Америке. Разные циклы нашего творчества в конечном счете выстраивались в единое органическое целое, чей баланс, несмотря на колебания, каким-то образом поддерживался, подобно процессу в живом организме. Во всех условиях казалось необходимостью поднимать свое сознание над ограничениями жизненных ситуаций и ориентировать свое творчество не на временное, а на вневременное и архетипическое – а в таком случае географическое местоположение не имеет кардинального значения. Известная со времен античности идея о необходимости самопознания (nosce te ipsum) предполагает максимальную независимость от группового мышления окружающих, отсюда, естественно, следует, что все свое надо носить с собой (omnia mea mecum porto). В этом смысле и в нашей жизни повторялась та же парабола, что и у многих других, которые шли до нас этим же путем.

В искусстве мы работали по отдельности и вместе. Оставаясь самим собой, и тот, и другой был одновременно «друг другом». В этом целостном процессе сохранялся один и тот же фактор, типичный для нас обоих: работы говорили на языке кодированной простоты. (Эйнштейн как-то заметил по аналогичному поводу, что «все должно быть изложено просто – но не проще того».) Подобный прием диктует необходимость лапидарности и точности в формотворчестве. Объединяющий нас подход к творчеству был обусловлен мифологическими и философскими идеями, в то время как методология базировалась на постоянстве структурного развития индивидуального языка. У Риммы это были кубики, которые со временем переросли в большие кубические организмы

и инвайронменты, и, наконец, в круги, а у Валерия все концептуальные объекты объединялись на основе идеи синкретизма «живых и мертвых» материалов: земли, хлеба, дерева, мозаик из шприцов и главное — металла. Для краткости это описание можно свести к следующей формуле: если Римма работала со словесными концептами, Валерия больше интересовали архетипические формы; условно говоря, она пользовалась алгебраическим методом концептуализма, а он геометрическим. Наши работы пересекались не только во времени и между собой, но являлись в какой-то мере метками надвигающегося опыта действительности, который был и не чисто физическим, и не преимущественно метафизическим, а то и другое вместе. Художники «чувствуют» идеи, а теоретики постигают их ментально, в нашем же случае эти два подхода сливались воедино, что и порождало желание изображать не периферийное, а то, что казалось главным и связанным с транскультурой.

Что же касается наших московских перформансов, то они явились преамбулой к серии концептуальных фотографий, которыми мы занимались многие годы в Америке. В результате наша связь в искусстве была сложносочиненной и сложноподчиненной одновременно. Уехав из России в 1979 году и постепенно выбираясь из общественного тела, образно говоря, социального Левиафана, мы постепенно накапливали своего рода трансцендентные импульсы в языке нашего искусства. Новый цикл последовавших скульптур с кругами и фотографических работ явился индикатором этой трансформации, в которой наш общий интерес к древним философским источникам как восточной, так и западной культуры способствовал гармонизации нашего сознания и искусства.

Римма и Валерий Герловины, New York, 2012

КУБИКИ

Римма Герловина



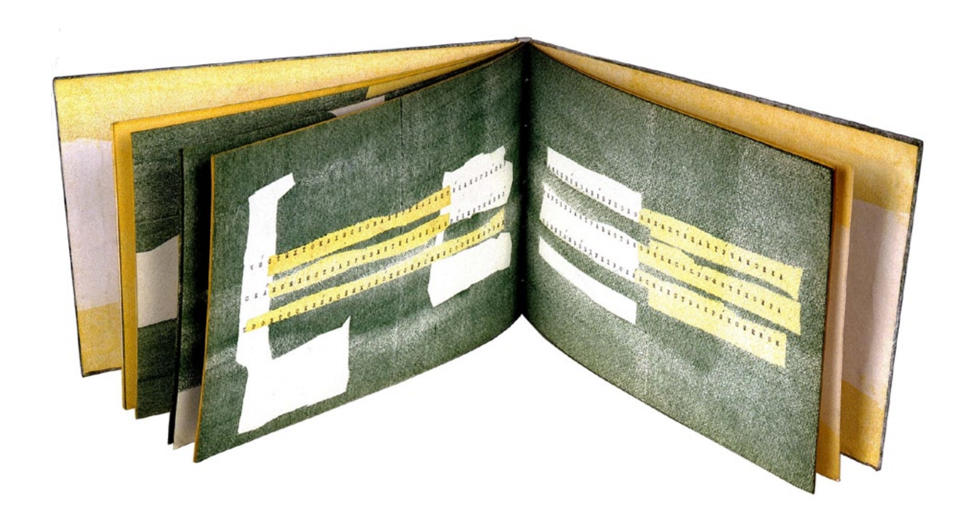
Римма Герловина с кубиками,
1976, фото Игоря Макаревича.

Кубикам предшествовали различные визуальные эксперименты с прозой и поэзией. Самые ранние из них были напечатаны на пишущей машинке в форме геометрических структур и выпущены в течение 1972-74 гг. в виде переплетенных вручную книг. Почти все они сопровождались монотипиями Валерия Герловина, сделанными с помощью цветной копировальной бумаги. Визуальные повести «Сле», 1973 и «По Ветру», 1973 были написаны как поток сознания и в какой-то степени языком природы с ее паузами и порывами; полилоги в них строились на фонографической копии разговорной речи с ее за-

пинками и невнятными звуками. Следующие книги «Ламарк», 1973 и раскладушка «Плодослов», 1973, по сути, уже были однословными – в виде одного флюидного незамкнутого предложения без деления на слова. Потенция слова велика не только в его смысловом обращении, но и в его визуальной оболочке, через синкретичное формотворчество можно синтезировать некий концептуальный органон или комплекс, соединяющий в себе принципы литературы, искусства, мифологии, религии, философии, музыки... Слово подобно первичному творческому импульсу, поэтому даже в каноническом смысле «в начале было» именно оно.

Следующим литературным этапом явилась целая серия партитур для полифонического чтения, нечто вроде разговорных мадригалов. В полифонических поэмах «Пение птицы для Иры» и «Размышление о сестре Ире» для 3-х и 5-и голосов, 1973-1974, звучание в унисон чередовалось со слегка какофоническим разложением на разные голоса, для каждого из которых была написана отдельная партия. В книге-сборнике «Пьесы для многоголосного чтения», 1974, каждое полифоническое стихотворение было написано на отдельно раскладывающейся странице, подшитой в общий картонный переплет. Объединенные под одной шапкой, все вместе эти пьесы-брошюры образовывали нечто вроде коммунальной квартиры с отдельными комнатами, где каждое отдельное сочинение сохраняло свою независимость и индивидуальность. Страницы, а длина некоторых из них была больше метра, были вырезаны из рулона розовой обойной бумаги, подходящей для этой цели по размеру. Это была единственная монохромная обойная бумага, без узоров и бордюров, которую нам удалось найти в то время в Москве. Обособленные в своих мини-раскладушках поэмы варьировались по форме и содержанию от иронических припевов «без слов» до минималистических поэтических пейзажей. Литературные концептуальные детали и особенно прием брошюровки книги как объекта, взаимодействие с которым требует определенной манипуляции, уже подготавливали почву для нового поворота в творчестве, а именно – к концептуальным кубикам.

Последняя предшествующая им полифоническая партитура «Четыре прелюдии к рождению», 1974, была



«Ламарк», 1973, твердый переплет, ткань, ватман, машинописный текст, монотипии с копировальной бумагой Валерия Герловина, 24 х 38 см, 16 стр.

«Пьесы для многоголосного чтения», 1974, твердый переплет с монотипией, обойная бумага, машинописный текст, размер страниц варьируется от 29 х 24 до 124 х 24 см, 37 стр.



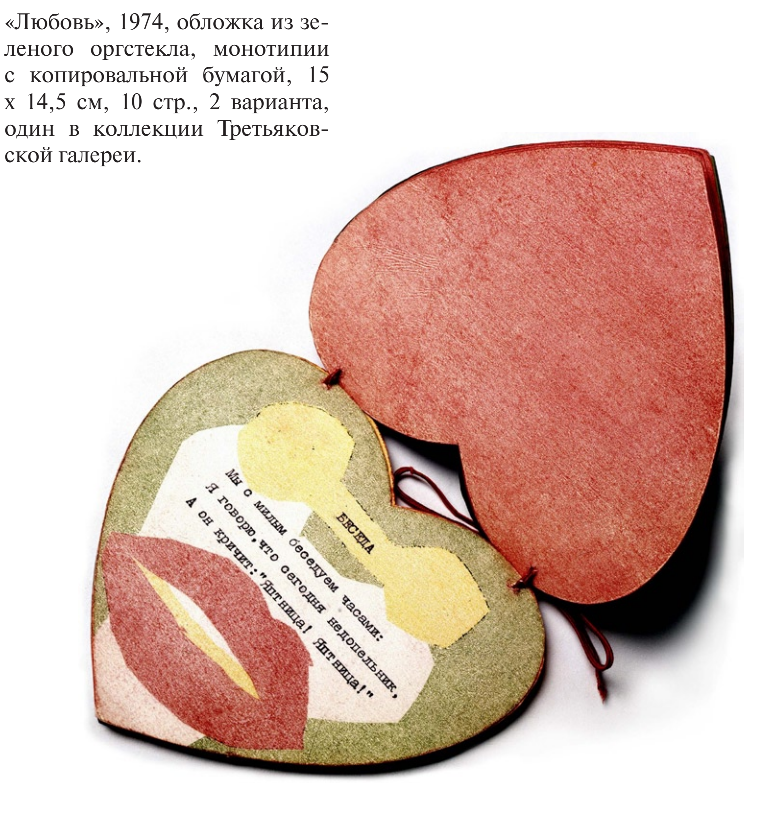
написана для квинтета чтецов на пяти славянских языках: на русском, болгарском, польском, чешском и сербском. Здесь художественным целям послужило филологическое образование, полученное за год до этого на славянском отделении филфака МГУ. В партитуре отразилось эхо праславянского единства в его морфологическом и фонетическом аспекте, что возвращало и слово, и его звучание к первоисточникам, к его поливалентному монологу, расщепленному на несколько голосов. В результате визуальной и звуковой корреляции пяти языков одной языковой семьи возникал довольно странный эффект: вроде бы понятно, о чем идет речь, но не совсем. Звучание поэмы походило на шаманское заклинание с бормотанием каких-то знакомых, легко узнаваемых слов на фоне полупонятных морфем, зарытых где-то глубоко в генетической памяти славяноязычного человека. Поэма состояла из 4-х прелюдий, четвертая являлась произвольной: она не имела ни формы, ни содержания, а предполагала полную свободу интерпретации. Эту «литературную «кучу», повлиявшую на дальнейшее творчество, свое и чужое, можно было «кормить», чем угодно.

«Четыре прелюдии к рождению», 1974, два разворота; бумага, холст, акрил, 440 х 30 см.

Две случайно найденные пластмассовые формы от каких-то технических устройств с весьма странным абрисом послужили нам обложкой для книги в форме черепахи. Еще одно издание, тоже с обложкой из плексигласа, была сделано в форме сердца и соответственно называлось «Любовь», 1974. В обоих этих книжных объектах абсурдистские стихи Риммы были неразрывно связаны с графикой Валерия, «вышедшей» из-под цветной копирки. Одно из стихотворений в «Черепахе», 1973, с инверсией и «литературоведческой» тематикой, уже касалось нашей будущей лингвистической и художественной среды за океаном, куда мы попадаем через 7 лет после написания этих строк:

Виллмел и Туйман,
Татины амекаринской лиретатуры,
Боманщики и галабуры.

«Любовь», 1974, обложка из зеленого оргстекла, монотипии с копировальной бумагой, 15 x 14,5 см, 10 стр., 2 варианта, один в коллекции Третьяковской галереи.



Вскоре интерес к новым формам в визуальной поэзии привел все это экспериментальное литературное творчество в иное измерение — в зону концептуального искусства. Кубики со свойственной им солярной устойчивостью и интеллектуальной стилистикой уже олицетворяли новую форму концептуального мышления. Первая серия кубиков появилась в 1974 году, и сразу же эти портативные объекты самиздат-арта начали литься фонтаном, так что скоро ими была заполнена вся наша квартира. Сделанные на одном дыхании, с такой же легкостью они раздаривались и расходились по домам и студиям многих наших знакомых художников и поэтов.

Кубические концепты представляют собой разнообразные геометрические тела; в основном это кубы со стороной 8 см, сделанные из картона и обклеенные бумагой или тканью с текстом внутри и снаружи. Внутри многих из них содержатся маленькие деревянные кубики

«Душа», 1974. На крышке куба надпись: «Душа. Не открывать, а то улетит!», а внутри куба: «Вот и улетела!»; ткань, бумага, картон, акрил, 8 х 8 х 8 см.





($3см^3$) с кратким концептуальным текстом. Каждый кубик является аллегорической единицей времени, пространства или человеческого характера, как например, кубик с надписью на крышке «Душа. Не открывать, а то улетит!», 1974.

Тот, кто открывает этот куб, видит на дне его вердикт: «Вот и улетела!» В мифологии и в искусстве символы и образы закрывают вуалью и предохраняют истину, также и в этом кубике закрытая крышка «предохраняет» истину, прямое выражение которой искажает ее смысл. В момент, когда человек начинает преимущественно аналитически анализировать жизнь, суть ее ускользает, засоренная словами и «мыслью изреченной», в то время, как недосказанность маскирует артистической пеленой то, что не положено видеть неподготовленному глазу, не нарушая тайного порядка природы. Поэтому любопытный взгляд внутрь кубика натыкается на предсказуемый результат – «Вот и улетела!»

«Божественная комедия», 1976.



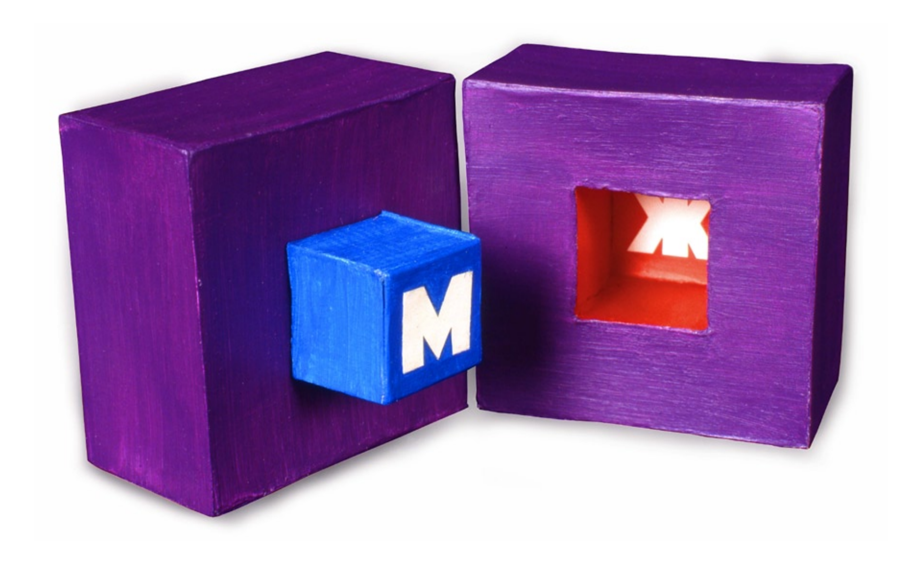
Находясь на грани изобразительного искусства и поэзии, кубики как «овеществленные» японские хайку говорят на языке закодированной простоты. Именно эта парадоксальная простота в сочетании с аналитическим подходом, лирической иронией и фаталистическим элементом образуют семиотическую среду этих работ. В то же время их метафоричность не противоречит их поливалентному истолкованию. Образно говоря, в них эзопова капля постепенно точит сизифов камень. Характер этих гомо-кубов (особенно тех, которые «разговаривают» в первом лице) показан символически, как в анатомическом театре: не голым, но обнаженным. Возможно, не случайно самым первым появляется кубик «Квинтэссенция», 1974, который, казалось бы, должен быть последним. И на самом деле, он олицетворяет «экстракт» – и начало, и конец одновременно.



«Квинтэссенция», 1974. Текст на крышке внутри: «надо мной», на боковых гранях: «передо мной», на дне: «подо мной». Коллекция Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Италия.

В культурном наследии прошлого кубическое тело считалось символом материальной субстанции с ее гравитацией в осязаемом мире, где так же оперируют иные скрытые созидательные силы. В этом концептуальном объекте мы не видим действующего лица, а только слышим его внутренний голос, по которому можно представить его местонахождение благодаря его визуальной проекции на соответствующих гранях куба: «надо мной», «подо мной» и «передо мной». Этот внутренний голос свидетельствует о неосязаемом измерении, хотя он и «раздается» в этом вполне осязаемом кубе. В эллинской традиции его координаты измерения соответствуют четырем первичным элементам, из которых символически складывается вселенная. Земля, вода, огонь и воздух в определенных условиях приводят к образованию нового пятого элемента – эфира или их квинтэссенции. Как лимон, выжатый в свою эссенцию, эти четыре элемента сублимируются в свою невидимую субстанцию, которая представляет собой наиболее совершенную из них из

«М – Ж», 1974. Половины куба складываются в одно геометрическое тело: выступающее «М» входит в отверстие «Ж». Синий и красный цвета в сумме дают фиолетовый. Коллекция, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Вена, Австрия.





«Монгол», 1974.

всех форму существования. Таким образом квинтэссенция всегда скрыто присутствует внутри материального фактора, который в данном случае символизирован этим трехмерным кубом. И текст на его гранях свидетельствует о ее невидимом присутствии. Мы только слышим ее голос, подобно звуку Эоловой арфы, извлекаемому дуновением ветра без всякого музыканта. В поэтическом смысле квинтэссенция есть голос сознания, которое априорно знает законы времени и пространства, в которые мы заключены, как в этот куб.

Некоторые кубики сочетают в себе не только метафорические приемы, но также фактические и даже статистические элементы. Куб с географическим названием «1 кв. км Монголии», 1974, внутри которого живет «1 монгол» в виде маленького кубика, базируется на несложной школьной информации, которая с детства врезалась в память благодаря своей исключительной пропорциональности. В отличие от одинокого монгола куб с титулом «Хьюстон (Техас). Население 940 000 согласно федеральной статистике», 1974, заполнен конфетти и имеет высокую плотность населения.



«Хьюстон», 1974.

«По Чехову», 1975.





«Лицо Политбюро», 1975, фотоколлаж, дерево, картон, ткань, 14,5 x 14,5 x 5 см.

Многие кубики не только открываются, разнимаются на части, но из них можно составлять целые композиции, как, например, образовать «Лицо Политбюро», 1975. На девяти его кубиках выклеены части портретов членов советского Политбюро таким образом, что из них можно выложить лица шести его основных представителей. Вспоминается, как формируя из них портрет составного советского руководителя, зрители невольно подшучивали над характерными зап. частями этого архетипического единого на них лица — над легко узнаваемыми бровями Брежнева или сухим тонким ртом Суслова. Но, как известно, от перемены мест слагаемых сумма не меняется.

Скульптурная композиция «Групповой секс», 1975 тоже может соединяться в различном порядке с помощью выступающих маленьких кубиков, поме-

ченных буквой «М», и кубических отверстий с буквой «Ж» внутри. Из этих кубиков можно построить различные формы: башню, зигзаг, сплошную стенку и другие композиции – все зависит от фантазии манипулятора. В состав двух «Художественных наборов», 1975 (стр. 22), представляющих собой сырьевую основу в строительстве монумента истории искусства, входят конкретные действующие лица: в одном случае художники из разных эпох, а в другом – московская богема начала 70-х. Русский набор состоит из 64 кубиков с именами московских художников, которые согласно инструкции на крышке такой же кубической коробки предлагается раскладывать по любым критериям: по предполагаемой значимости, по личному отношению, по материальному положению, по возрасту, по красоте и т. д. В наборы входит также один пустой кубик, резервированный для художника, чье имя еще не вписано.

«Групповой секс», 1975. Кубики соединяются с помощью выступающих «М» и «Ж»-отверстий; картон, бумага, кубики 8 x 8 x 8/11 см. Коллекция Музейного центра РГУ.





«Интернациональный художественный набор», 1975. Внутри 64 деревянных кубика со стороной 3 см, бумага, картон, дерево, тушь, 13,5 х 13,5 х 13,5 см.

Говорившие на разные голоса «особи», населяющие эти метафорические объекты трехмерной поэзии, предлагали разнообразные концепты. Их своеобразие заключалось не только в необычном формальном приеме, но и в том, что этот кубический язык позволял выдвигать достаточно сложные аналитические аргументы с легкостью и художественной естественностью, что в свою очередь провоцировало многие интеллектуальные дискуссии.

«Выход в иное пространство», 1974 написано на всех гранях, ведущих к одному и тому же пустому или скорее невидимому центру, объединяющему все воз-



«Выход в иное пространство», что и написано на всех гранях, ведущих к одному центру, 1974.

можные входы и выходы в данном гиперкубе. Невидимая из нашего измерения и недостижимая ординарным сознанием, эта точка является перпетуальной дверью, которая существует везде и всегда как в пространственном, так и временном значении. Кто может быть уверен, что эта точка безопасна? Учитывая, что макро- и микроскопические структуры взаимосвязаны, этот кубик представляет собой своего рода мини-архитектуру полиморфного входа в иное измерение, которое может служить одновременно и кроличьей норой для Алисы Льюиса Кэррола и межгалактическим мостом Эйнштейна. В подобной нулевой точке материя трансформируется в нематериальную сущность; здесь витальные силы нашего измерения сублимируются в свой невидимый центр — в свою квинтэссенцию так же, как в кубике с текстом на внутренних гранях: «надо мной, передо мной, подо мной» (стр.16). Если в

первом случае ее проекция выражена субъективно, то в этом черном гиперкубе она демонстрируется объективным методом: все возможные выходы виртуально ведут в нулевое измерение, не имеющее реальной ширины, высоты и длины — голая сингулярность, которая при этом вмещает в себя все предыдущее, нечто вроде тропы, ведущей туда, «не зная куда», где находится то, «не зная что». В таком случае сознание должно пройти через стены, потолок и пол нашего трехмерного мышления и сделать «ход» интуицией. Возможно, для его тренировки могут быть полезны и некоторые кубики, как например «Красный шар» в виде белого куба.



«Красный шар», 1975. Надпись на одной стороне: «Представьте этот красный шар белым кубом. Представили? Теперь переверните его.» и на другой: «Представьте этот белый куб красным шаром. Представили? Теперь переверните его.»

«Колокольчик», 1975. «Потрясите этот пустой куб, и если Вы услышите звук, Вы страдаете галлюцинациями.» Внутри куба находится колокольчик.



Или такое зрительное упражнение, как в кубике «Отверстие». Если угол зрения одного человека отличается от угла зрения другого на 20, 180 или, скажем, 359 градусов, то, безусловно, на их ретине будут отражаться разные проекции мира. Сонорная иллюзия аналогична визуальной: звук, который вы отчетливо слышите, может быть недоступен другому уху. Послышится уху эхо.

«Отверстие», 1974. Куб показан с двух сторон.







«Черно-белая дыра», 1975. Серый куб складывается из двух его частей: белая и черная дыры образуют одно целое.

Тот же принцип сравнения приложим и к временному измерению. В нашем измерении пространство является стационарным, а время обладает текучестью, а если представить себе наоборот: текучесть пространства при постоянстве времени, каково будет сознание человека в таком измерении?

Эти аналитически и в то же время лирически поданные концепты можно было в прямом смысле потрогать, взятые же в руки, они говорили со зрителем на более интимном языке. Кубики можно было открывать, заглядывать в отверстия, переставлять местами, составлять композиции. Таким образом, между зрителем и самим тактильным объектом возникал значительно больший контакт, нежели он возможен в произведении искусства или литературы, гибридом которых и являются эти кубики. Ученые, которые к нам в Москве периодически заходили, как зрители в галерею, естественно, были склонны к интеллектуализации кубиков-концептов. Вспоминается долгая дискуссия по поводу геометрического доказа-

тельства нелогичности лозунга о стирании граней между городом и деревней. На кубическом языке оно было представлено следующим образом: на срезанных ребрах куба на каждой его новой образовавшейся грани было написано: «Стирание граней приводит к образованию новых граней», 1974. Этот концепт одновременно затрагивает и более абстрактную проблему квадратуры круга. В этой дилемме мы имеем дело с еще одним парадоксом: с одной стороны, стирание граней приводит к образованию новых граней, а с другой стороны – увеличение количества сторон ведет к окружности, т.е. и к их виртуальному исчезновению.

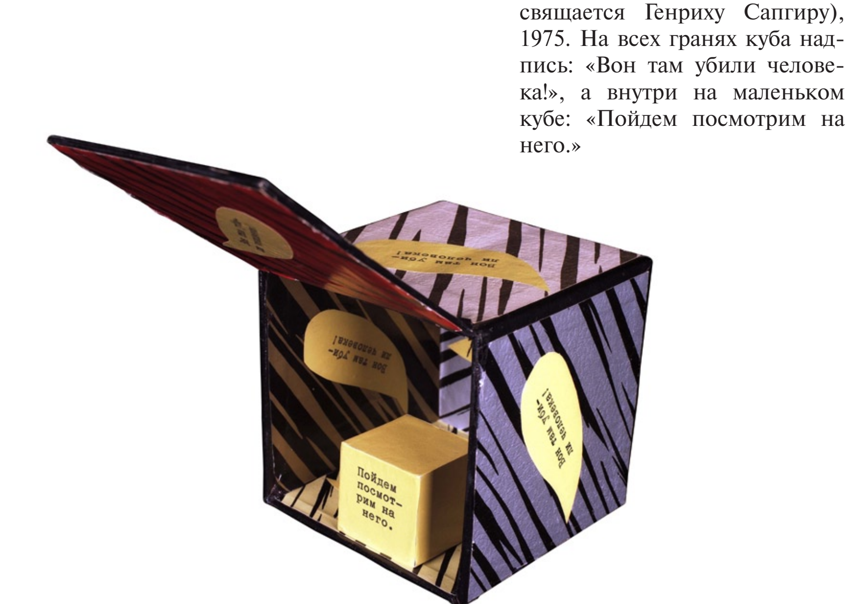
У одних кубики провоцировали тенденцию к размышлению и интеллектуализации, у других они вызывали эмоциональную реакцию, часто смех и поток шуток. Например, поэт Всеволод Некрасов шутливо окрестил свою 24-летнюю коллегу «бабушкой русского концептуализма» в те времена, когда не было еще никаких споров на тему концептуализма, и вообще мало кто знал, что это такое. Комар и Меламид сформулировали свое мнение в журнале «Артфорум», как всегда, не без иронии: «Един-



«Стирание граней приводит к образованию новых граней», 1974.

ственная женщина в современном русском модернизме, демонстрирующая проникновенную изобретательность в костюмировании своей души».[1] Поэт Генрих Сапгир, который также часто бывал у нас, однажды спонтанно отдекламировал «...сама, как кубик, размножается». Одно из его стихотворений «Вон там убили человека» было переложено в новую концептуальную форму, которую Генрих унес с собой домой, 1976. В трехмерном объеме кубика возникало квадрофоническое эхо любознательной толпы, которое суммировалось безразличной фразой «Пойдем посмотрим на него!»

«Заимствованная» поэзия воплощалась в кубиках как бы в обратную сторону: не мысли «развязывались в словах», а скорее наоборот, сжатые слова «выпадали в осадок» мыслей, и остальное пространство заполнялось молчанием. Куб «Случай из жизни мухи», 1976, был сделан в двух версиях: один случай у нее произошел с Владимиром Татлиным, а другой с Ильей Кабаковым. Образ Кабакова как бы напрашивался сам в этот куб — у него в работах было много мух, следовательно, меж-



«Вон там убили человека!» (посвящается Генриху Сапгиру), 1975. На всех гранях куба надпись: «Вон там убили человека!», а внутри на маленьком кубе: «Пойдем посмотрим на него.»

ду ним и его предметом интереса должны были быть какие-то энтомологические взаимоотношения.

В 1976 кубики были показаны на групповой неофициальной выставке в мастерской у Леонида Сокова. Наш друг режиссер Олег Киселев снял кино об этой выставке и подарил нам пленку, которую, уезжая из России, мы оставили Ивану Чуйкову.

В интервью, опубликованном в журнале «Зум» *(Zoom)* в 2006 г., мы вкратце так описали конец 70-х: «В этот период наша официальная выставка была бы невозможна. И наши друзья, и мы выставлялись на квартирных выставках, которые в то время функционировали подобно некой культурной установке, вечно конфликтующей с официальной советской средой. Некоторое время по четвергам у нас собирались друзья, которые в свою очередь приводили своих друзей; таким образом создавалась цепь взаимоотношений в независимом искусстве. Это был один из способов самосохранения в сложноподчиненной матрице культуры того времени».[2]

«Случай из жизни мухи», 1976. На зеленом кубике надпись: «Я сижу на потолке.», а на кубике на дне: «Художник Татлин следит за мной с дивана.»





У нас в мастерской в Столешниковом переулке и позднее в квартире в Измайлово часто проходили чтения поэтов, таких как Генрих Сапгир, Андрей Монастырский, Лев Рубинштейн, Эдуард Лимонов и многих других. Петр Беленок читал свои переводы Анри Мишо из польских журналов с мягким украинским акцентом, сопровождая их своими шутливыми комментариями. Незадолго до нашего отъезда к нам явилась бодрая группа начинающих «Мухоморов» с целым чемоданом своих изобретательных работ, из которого они с энтузиазмом вытаскивали всевозможные раскладушки, вырезки и прочие поделки. Периодические шумные мероприятия, типа музыкального перформанса-буффонады поп-группы «Последний Шанс» или чтения Римминых полифонических поэм пятью исполнителями в стиле мадригалов, естественно, вызывали не только протест наших соседей, но и притягивали интерес милиции к нашей квартире. Здесь за дружескими беседами рождались всякие крамольные идеи вроде подготовки издания первого русского журнала по неофициальному искусству «А-Я», который потом вышел в Париже под редакцией Игоря Шелковского и Алика Сидорова.



«Шар», 1974.

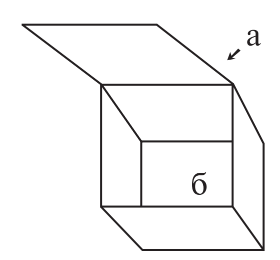
Справа: групповая выставка в мастерской Л. Сокова, 1976. На нижнем фото участники выставки слева направо: А. Юликов, С. Шаблавин, Р. и В. Герловины, И. Шелковский, И. Чуйков, Л. Соков. Фото И. Макаревича.


ИНАЧЕ НИЧЕГО
НЕ ПОЙМЕТЕ!


ЗАГЛЯДЫВАЙТЕ В КУ-
БИКИ, ИНАЧЕ НИЧЕГО
НЕ ПОЙМЕТЕ!



Мимическая серия



а – фото на крышке куба

б – фото на дне куба

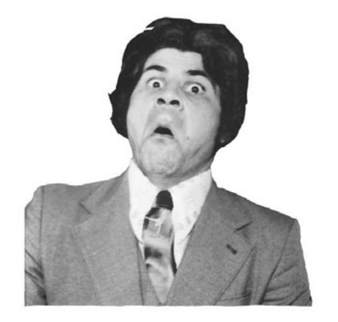












Цепь событий и людей, вовлеченных в них, складывались в стимулирующей пропорции к друг другу. Юрий Соболев, эрудит и культуролог, которого мы встретили в мастерской у Ильи Кабакова, поддержал нас во многих начинаниях. Его исключительно позитивная реакция на наши концептуальные работы дала нам не только теоретическую поддержку, но и притянула много дружеских связей как в России, так и за ее пределами. Старый друг Соболева Виктор Новацкий стал регулярным фотографом наших перформансов; вместе с ним и его женой Любой мы не раз ездили по стране и летом снимали соседние дачи и фотографировали перформансы.

Из художников старшего поколения у нас бывали многие: Эрик Булатов, Олег Васильев, Оскар Рабин, Эдик Штейнберг и другие. Кабаков обыкновенно заходил к нам вместе со своим сателлитом тех лет Виктором Пивоваровым; они появлялись то с Халупецким, чешским искусствоведом, то с религиозно настроенным театральным режиссером Евгением Шиферсом, который выступал в роли их гуру в этот период.

Слева направо: Игорь Макаревич, Валерий Герловин, Римма Герловина, Илья Кабаков, ЕленаЕлагина в мастерской Ильи Кабакова, 1979. Фото Игоря Макаревича.



Друзья и знакомые принимали участие в наших перформансах и других проектах, например, для мимической серии кубиков мы отсняли режиссера и актера Олега Киселева, который сыграл свою роль с невероятной спонтанностью. Эта серия построена на эффекте неожиданного изменения эмоций, «спрятанных» на дне каждого открывающегося кубика. Несколько фотографии из этой обширной коллекции психических превращений даны на стр. 32.

Краткая метафорическая форма кубиков позволяет выражать смысл немногословно, с помощью одного – двух слов, сокращая метод подачи в трехмерную объемную формулу. Например, «Куб в форме тетраэдра», 1974, аналитически ставит под сомнение человеческую перцепцию в целом. Аналогичная мысль выражена в кубе «Ты мыслишь, а я существую!», 1974, концепт которого сначала был написан на латыни, позволяющей лаконичную игру слов: «cogitas, ego sum» вместо «cogito, ergo sum». Маленький внутренний кубик вносит новый поворот в декартовскую аксиому «Я мыслю, следовательно, я существую». Способен ли ограниченный челове-

«Куб в форме тетраэдра», 1974.
«Ты мыслишь, а я существую!», 1974.







«Голый», 1974. «Могила», 1974.

ческий разум превзойти свою собственную ограниченность? Мысли человека всегда находятся в состоянии текучести, если не хуже – в состоянии текучки, однако именно они являются нашим оценочным измерителем всего происходящего вокруг. С помощью логически когерентной мысли человек может понимать более или менее то, что происходит во внешнем мире, но не мир сам, не его сущность. В то же время не будет противоречием, если предположить, что каждый из нас подсознательно подключен к элементу истины и бессознательно или сознательно с течением времени либо приближается к ней, либо удаляется от нее. Но на подлинное осознание этого процесса можно рассчитывать только при условии, если все интеллектуальные построения (и их возможные вывихи) регулируются интуитивной проницательностью. Она же рождается не в результате приобретенных извне знаний, а является априорной частью сознания, разбуженного определенными обстоятельствами как проснувшаяся генетическая память.

Мудрость в ее философском понимании заключается не в виртуозности мышления, не в накопленных

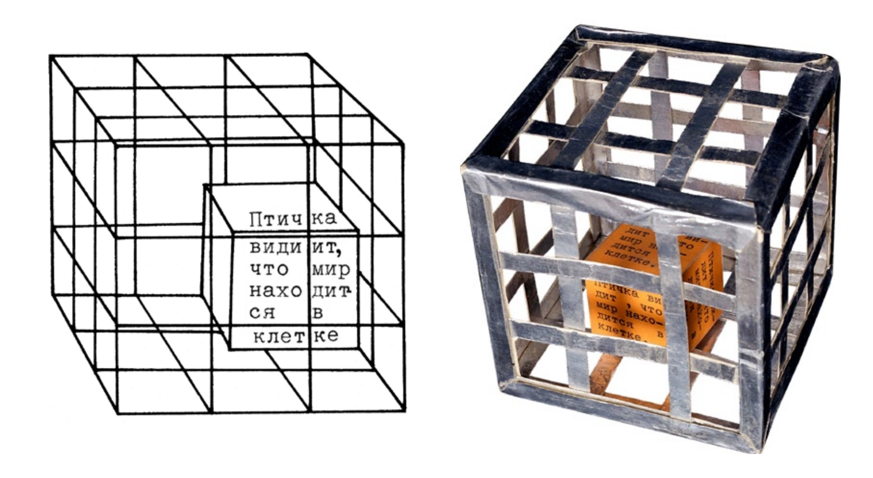
знаниях и не в умудренности опытом; это — определенное состояние, связанное не только с умственными способностями, а изменение всего психического организма в целом. Более того, подлинная мудрость узнаваема только мудрыми людьми, поскольку каждый оценивающий способен оценивать только в силу своего развития. По своей сущности это состояние абсолютно и не подвержено коррозии; всякое влияние на него производит только поверхностный эффект, оставаясь исключительно внешним. Что же касается интуиции, которая лежит в его основе, то она качественно отличается от инстинкта. Для обычного человека между инстинктом и интуицией почти нет разницы: между тем, как инстинкт находится в категории ниже мышления, часто даже бунтуя против него, в то время как интуиция мирно руководит мышлением.

Многие кубики представляют собой теоретическую преамбулу к практическим конфронтациям в жизни с ее многослойной формой, вуалирующей не ме-

«Часы с точностью до 1 часа», 1975. В часах стрелка не движется, а переставляются цифры; картон, бумага, 33 x 33 x 8 см.



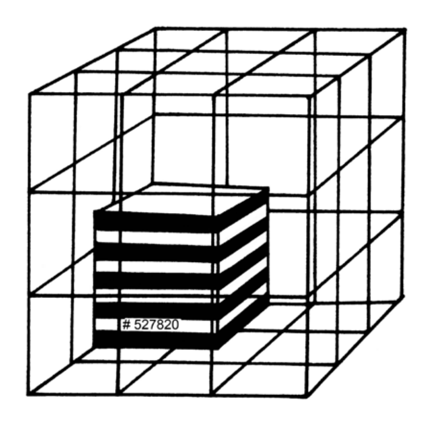
нее многослойную истину. На самом же деле в бытовых обстоятельствах таится много препятствий, капканов и клеток, метафорами которых и являются некоторые кубики. Люди борются с разными противоречиями, как внешними, так и внутренними. Возьмем к примеру концепт с кубиком-клеткой «Птичка видит, что мир находится в клетке», 1974, который, кроме всего прочего, иллюстрирует ментальную ловушку. С точки зрения птички, которая смотрит на все через прутья,



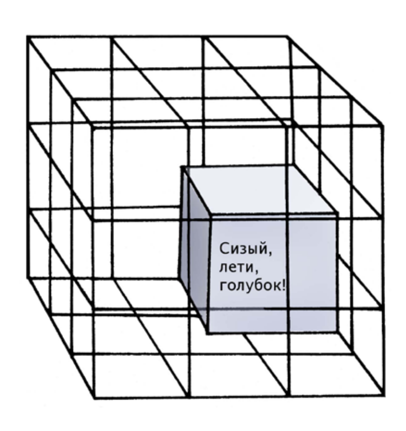
«Птичка видит, что мир находится в клетке», 1974.

мир находится в клетке. Каждый человек заключен в клетку своих неврологических процессов, а окружающий мир смотрит на него своим коллективным глазом. Вполне возможно, что наша черепная коробка, а главное ее содержимое – мозговая «клетка», в которую помещено наше сознание – имеет двойную функцию: она ограничивает и одновременно защищает. В реальности вся социальная структура состоит из подобных клеток, их всяческих делений и функций – она, как пчелиные соты, питает тех, кто питает ее. Как правило, наименее развитые типы сильно зависят от подобных сот, с ожи-

данием принимая «детское» питание, а для тех, у кого внутренний мир достаточно развит и богат, эта структура является уже ограничением. Человеческое сознание связано с материальным пластом как своей средой существования, в которой оно не только функционирует, но и реализуется, поэтому концепции клеток могут быть очень разными, в зависимости от их обитателей, их психологической и ментальной диспозиции.



«Заключенный», 1974.



«Сизый, лети, голубок», 1974.

Каждый умный человек невольно существует в какой-то степени в изоляции, т.е. в такой клетке, говоря иносказательно, прутья которой сплетаются из глупости окружающих. Зачастую он сам на себя накладывает ограничения, чтобы лишний раз не иметь дело со всякого рода пороками окружающего его мира, поскольку экстраполяция его чувств и мыслей ведет, как минимум, к бессмысленной потере его энергии. Участие в параде дураков нивелирует сознание, заставляя приспосабливаться к их общежитию.

Прутья ментальной клетки — это своего рода сеть причин и следствий, тенета, в которую погружено наше сознание. Никто не может видеть ни свой собственный

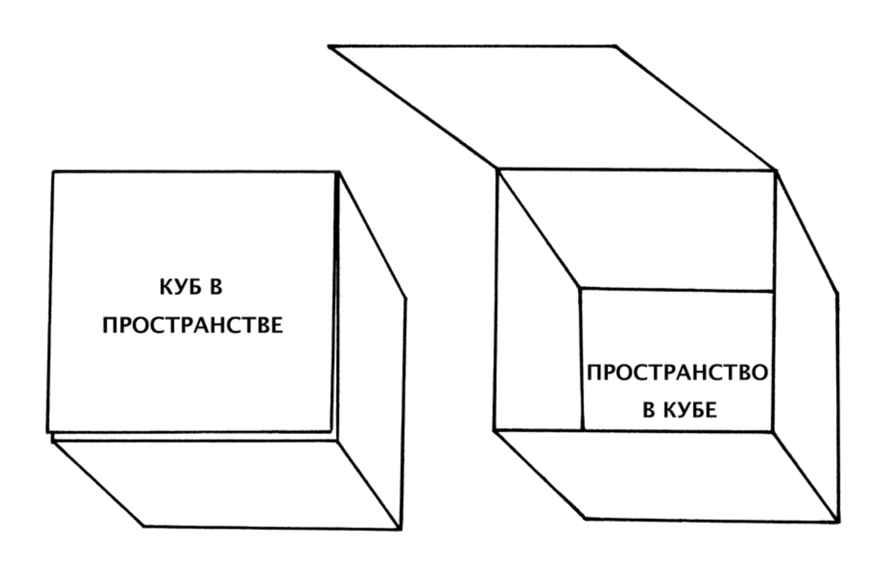
мозг, ни свою собственную нервную систему, ни электромагнитное поле своего тела, мы только испытываем их действие. Мы живем в них, как в перекрещивающихся сплетениях сети, но мы не являемся ими. Мозг – это не «Я». Скорее он тоже является своего рода клеткой с множеством аксессуаров для этого самого «Я». В то же



«Прошу не беспокоить», 1974.

время мир, который окружает нас со всеми его событиями и вещами, не только существует независимо от нас, но и есть результат нашего сознания. Судьба как бы выткана самой душой, которая, базируясь на прошлом, постоянно ткет свое настоящее и будущее, а внешний мир рефлектирует это внутреннее содержание. Иной раз события «ведут себя» так, что они кажутся не только частью судьбы, но являются составным элементом самой психики. Здесь возникает еще одна проблема: насколько наше сознание отделено от его собственной проекции в мир? Насколько шатки стенки этой клетки, которая разделяет наше сознание и мир?

Более широкая идея клетки присутствует уже в самом концепте времени и пространства, в капсуле которых мы существуем; они являются той формой лимитации, которая содержится в самой сущности жизни на земле. Здесь возникает вопрос: что в чем находится? Куб ли находится в пространстве или пространство в кубе — или то и другое?



Ответ не такой простой; он заводит в некий лабиринт. Как только мы даем определение бесконечности, она теряет это свойство и становится конечной и определяемой. Таким образом бесконечность получает форму, и этой самой формой она лимитируется. Форма становится ее клеткой. Но именно в таком лимитированном виде, хотя бы частично, она доступна нашему сознанию. Иллюстрацию данной идеи можно довести до еще более парадоксальной формы. Если не только куб находится в пространстве, но и пространство содержится в кубе, следует ли отсюда, что не только птичка находится в клетке, но и клетка содержится в птичке? Заключение довольно странное, но именно своей странностью оно и дополняет понимание истины. Лимитация тоже лимитирована в своем проявлении, она включает и свою собственную

иллюзию, что и свидетельствует об относительности тех самых прутьев клетки, за которыми птичка чувствует себя свободной.

Многие идеи наших ранних работ нашли свое выражение в более поздних, совместно сделанных сериях концептуальных фотографий, где замыслы стали «о-лицетворяться» в прямом смысле этого слова на лице. Криптографические слова и образы, начертанные на лице, кожа которого была использована как пергамент, продолжали говорить с психологической остротой и пронзительностью на ту же тему, которая в кубиках была представлена абстрактно аналитически. Например, в фотоконцепте «Птица» (стр. 42), сделанной 15 лет спустя после кубика-клетки, использована та же метафора. Традиционно в мифологии образ птицы ассоциируется с душой, что в свою очередь вносит дополнительный сакральный оттенок в толкование работы. Бывают моменты в жизни, когда сознание «бьется о быт», как птица о прутья клетки. В трехмерном измерении, где мы все существуем, душа находится в тисках жизненной необходимости; ее действие уже фиксировано самим концептом этой жизненной необходимости, поэтому идея капкана уже инкорпорирована в сам принцип траектории души в этот мир. Когда энер-

«До рождения – после смерти», 1974. Куб открывается с двух сторон; на передней крышке надпись: «До рождения», на задней: «После смерти». Жизнь в материальном мире воплощается в «проходе» сквозь куб.



гетическая субстанция приобретает форму какого-либо тела, это влечет неминуемо к ее ограничению в телесной молекулярной конфигурации. В этом смысле наша terra mater как содержит нас, так и ограничивает.

И еще один момент. Контекст клетки может быть представлен также как матрица для образования новой духовной формы жизни, подобно скорлупе яйца, в котором зарождается новый крылатый организм. В эмбриональный период развития новой формы мышления возникает естественная стена «взаимоНЕпонимания» с окружающими, стена, которую воздвигает сама природа, чтобы оградить этот процесс от любопытствующих. Представьте себе, что может думать ползающая гусеница об образе жизни неподвижной запеленованной куколки? А каково мнение окрыленной бабочки (мифологически символизирующей свободное от грубой материи сознание) о той же самой ползающей гусенице? «Рожденный

«Птица» © 1989.



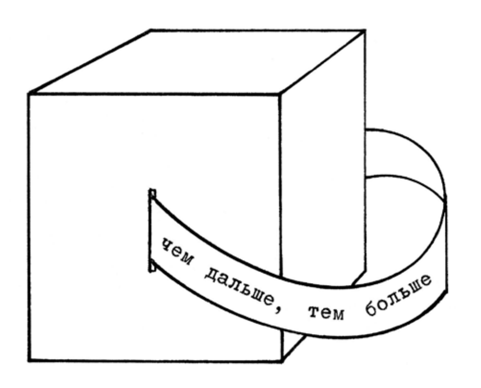
ползать летать не может» – а как же бабочка? Прежде, чем она стала бабочкой, она испытала образ жизни и гусеницы, и куколки. Ложная аксиома Пешкова была навязана нам таким же, как он, «пешеходным» обществом еще со школьных времен. Ко всему сказанному следует добавить, что крылья тоже могут быть разными: от поэтических крыльев Пегаса или Ники Самофракийской до примитивных мутаций типа мошек, ночных мотыльков и моли. И все летят на свет – даже комар. Такие же законы царят и в творческих кругах, нередко переполненных разного рода насекомыми.

Идея полета, а точнее левитации в контрасте с гравитацией, была заложена в концепции подвесной экспозиции кубиков, которая была осуществлена в венской галерее Nächst St. Stephan в 1979 году и позднее в Нью-Йорке и в Вашингтоне. Кубики были подвешены на нитях с потолка, визуально образовывая

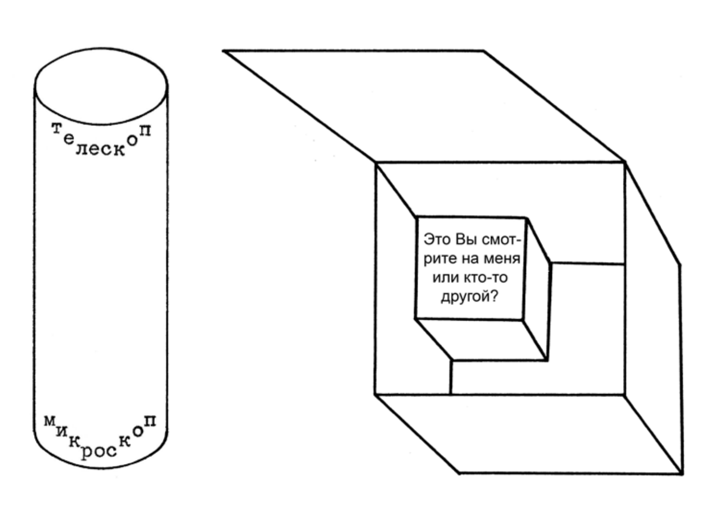
Инсталляция кубиков в галерее «Nächst St. Stephan», Вена, Австрия, 1979.



некое миниатюрное галактическое пространство. Зрители могли ходить между этими «плавающими» в воздухе телами, открывая и заглядывая в каждый из них. Много лет спустя некоторую схожесть ситуации с этой экспозицией мы заметили в автобиографии К.Г.Юнга, где он признавался: «Такое впечатление, что из-за горизонта космоса искусственно поднимается трехмерный мир, в котором каждый находится сам в себе, как в кубе ... и как это должно и скорее всего случится — и я вместе со всеми остальными опять буду подвешен за нитку в таком же кубе».[3]



«Чем дальше», 1975.
«Теле-микроскоп», 1975.
«Кто смотрит?», 2009.



Казуистическая двойственность, присутствующая в мире вещей и событий, может быть иллюстрирована разными путями. Возьмем белый куб «Порочный элемент», 1974, с оранжевым порочным элементом, который представляет собой одно из 5 регулярных (абсолютных) платоновых тел. Если маленький оранжевый «порочный элемент», составляющий правильную форму этого большого белого куба, будет изъят из последнего, то так называемое абсолютное платоново тело будет разрушено. Всякая истина содержит в себе долю ошибки, а в каждой ошибке есть доля истины. Когда древние китайцы создавали какой-либо ценный объект искусства, они в незаметном месте делали на нем еле видимый изъян, считая, что сущность жизни на земле не допускает совершенства, и если мы добровольно не сделаем этот изъян, то жизнь сама вмешается и испортит наше творение гораздо больше. Значит ли это, что мир руководим шансом или ошибкой? Скорее всего ответ на этот вопрос зависит от степени подключенности сознания каждого из нас к сущности бытия. Мир – это заполненная структура, как в этом кубе, в нем нет пустых ниш; определенная иерархия стоит за организацией идей, людей, событий и всего прочего; и некоторое из этого «прочего» явно несет

«Порочный элемент», 1974.
«8 органов чувств», 1974.





в себе порочный элемент. Интересно, что с потерей этого порочного элемента данное платоново тело теряет свой концептуальный крен. С исчезновением его «драматического» содержания острота парадоксальной ситуации в концепте тоже исчезает. Если же продолжить этот аргумент далее, то в законченной полной форме этого белого куба, уже якобы утратившего свой порочный элемент, может быть символически представлена старинная идея восстановленной формы гармоничного существования в материи, чего практически так же трудно достичь, как сублимировать алхимическое золото из грубых металлов. Совершенное встречается крайне редко, поскольку оно трудно достижимо.

Геометрические формулы кубиков обретали в наших фотографиях новое лицо; соответственно и концепт «Порочного элемента» трансформировался как визуально, так и лингвистически. В фотоконцепте «Be-lie-ve», 1990 (стр. 449) с помощью косичек мы «четвертовали»



«Луна – Земля», 1974. Слева наверху текст: «Этот куб на 8 см ближе к Луне, чем тот куб.» Слева внизу: «Этот куб на 8 см ближе к Земле, чем тот куб.» Справа наверху: «Этот куб на 8 см дальше от Земли, чем тот куб.» Справа внизу: «Этот куб на 8 см дальше от Луны, чем тот куб.»

«Курица-яйцо», 1974.



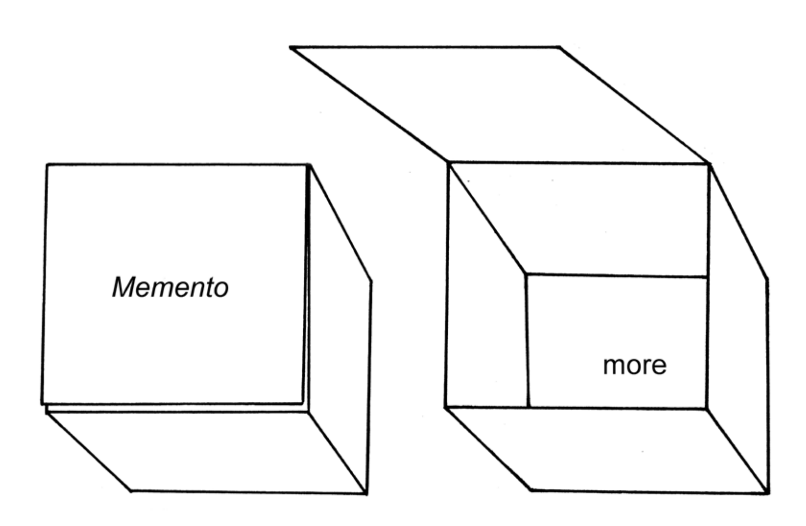
английское слово be-lie-ve (верить) на лбу, как бы на лобном месте, вычленив таким образом его скрытую внутри ложь (lie). «Избранные» из привычного книжного линеарного контекста и перенесенные на лицо, слова не только обретали иную метафорическую субстанцию, но и выявляли свое поэтическое и метафизическое значение. Слова как бы обрастали телом. В то же время наши собственные мысли становились видимыми, можно сказать, на лицо. Так же, как в кубиках, в фотографических концептах подвергается сомнению сухой интеллектуализм, его исключительная позиция в суждении, его полусвет и его полутень. С помощью слов можно прийти к любой мысли, но это не означает, что она будет конечной истиной: ко-НЕ-ц всегда тянет за собой начало чего-то нового, следовательно, еще не конец.

Почти во всех наших произведениях, как ранних, так и поздних, присутствуют ирония и юмор, не сатирического (в своей основе нравоучительного), но и не развлекательного свойства. В гротеске нарушается бытовое равновесие, но может возникать равновесие

универсальное. В отличие от саркастической иронии, которая, как правило, скрывает в себе несбалансированные комплексы самого иронизирующего, метафора своей мистифицирующей иррациональностью способна предохранять психику человека от разрушительного действия извне хотя бы частично. Многие предпочитали говорить правду, смеясь, как например, Вольтер, который считал, что смех спасает его от безумия и от этой «жалкой человеческой натуры, преклоняющейся перед теми, кто совершает зло блистательно».



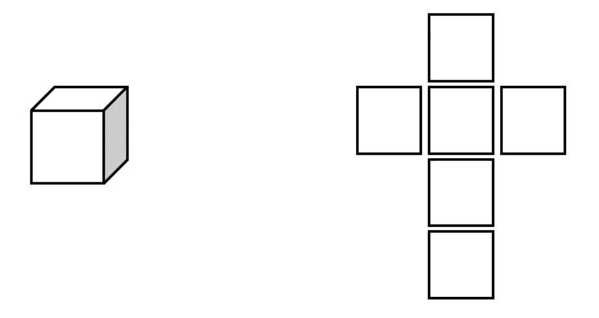
«Вы всегда находитесь с этой стороны куба», 1975. Внизу: «Memento more», 2009. Парафраз латинского выражения «memento mori» «помни о смерти», вместо «mori» английское «more» (больше).



Тонкая шутка, словесная или визуальная, может способствовать смягчению конфликтов в жизни, которая переполнена всякими парадоксальными зигзагами и контроверсиями. В качестве противоядия этой неизбежной и мрачной истине мы используем игру парадоксов: ищем «соотверстие» в пространстве и времени, где дважды два очень даже может быть пять.

II x II = F IV E

В графической символике цифра 5 связана с пятиконечной звездой, а 4 (которую пять включает в себя) является нумерологическим определителем квадрата, лежащего в основе куба – на нем и построена вся эта концептуальная трехмерная поэзия кубиков. В связи с этим следует подробнее остановиться на мифологической подоплеке, присущей этому геометрическому телу, учитывая при этом, что многие геометрические знаки содержат в себе важные коды, которые только частично подвержены толкованию. Куб в своей трехмерной собранной форме символизирует материю, землю и все телесное; он обладает стабильностью и гравитацией, которые, образно говоря, «распинаются» при развертке его в двухмерный крест.



Синхронизируя анализ этих двух фигур, можно сказать, что крест – это куб в плоскости, распростертые грани которого придают ему невесомость. Или, если взглянуть с другой стороны, куб – это сложенный крест, сжатый в «ком земли». Тело человека традицион-

но ассоциировали с трехмерным кубом, несущем внутри себя божественный заряд, который в физическом существовании либо фиксирован (или сжат) кубической стабильностью, либо «посажен» на плоский крест в результате ее потери. Можно предположить, что при открытии куба в его развертку креста этот заряд освобождается. Психоментальным эквивалентом этого «геометризированного» процесса является ни что иное, как трансформация сознания из латентного состояния «кубочеловека» в животворяще активное и подключенное к законам мироздания. В процессе этого перехода



«Жизнь гражданина (роман в 2-х частях)», 1974. Куб складывается из двух половин жизни: в первой части романа гр-н поднимается на 1-ю ступень, потом на 2-ю и на 3-ю. Во второй части гр-н спускается с 3-й ступени на 2-ю, а со 2-й на 1-ю. Ступенчатый роман заканчивается и складывается обратно в целый куб.



все малозначимое и недостойное путем гравитации возвращается обратно в prima materia.

Данные заключения не являются побочным продуктом творческой фантазии; в анналах мифологии и религии нетрудно найти разного рода примеры метафизической картографии, кодирующей те же принципы. Например, религиозным аналогом куба является мусульманский храм «Кааба» в Мекке, который символизирует молитвенный храм внутри каждого человека; он тоже имеет форму куба. В библейском толковании куб с его шестью сторо-

«Год», 1975. Куб показан в трех позициях с текстом: «год»; «весна, лето, осень, зима» и «вот и кончились весна, лето, осень, зима».







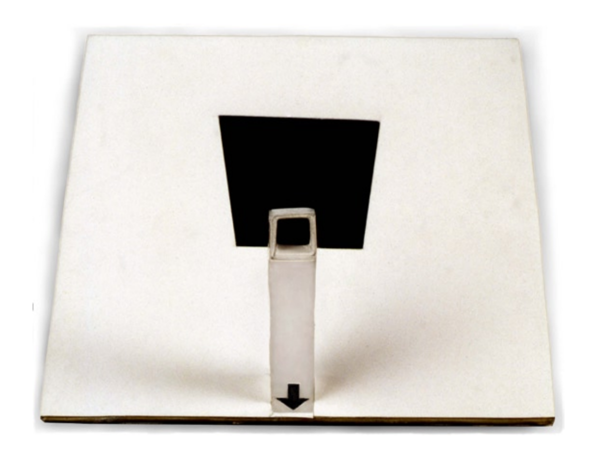
нами раскладывается в форму креста. Каждая из его сторон олицетворяет один день в сотворении мира, а последний седьмой день – воскресение – является мистическим венцом создания. В этом смысле развертка куба служила и продолжает служить «картой» для многих пилигримов.

Независимо от того, стремимся мы к достижению квинтэссенции или нет, гипотетически она всегда присутствует в нашем трехмерном измерении, символом которого служит куб. Не имея прямой физической формы, она спроецирована в материи на «кубопризводных» сторонах измерения, и подключение к ней происходит, образно говоря, через метаморфозу куба в крест и обратно. Каково же ее выражение? Это сбалансированный результат борьбы противоположностей, чья дифференциация является обычным режимом организованного хаоса жизни в нашем 3-D измерении.

«Черный квадрат на белом фоне», 1975.



«Аппарат для просматривания «Черного квадрата» Малевича», 1975, картон, бумага, 15 х 15 х 9 см. Черная трапеция кажется квадратом, если на нее смотреть через отверстие на подставке.

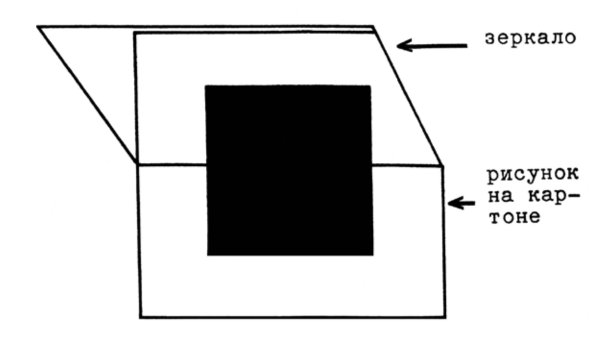


Надо отметить, что все кубические работы («cubitis magikia», магическая «кубология», лат.) были сделаны совершенно спонтанно, теоретические же размышления над ними приходили постепенно позже. Искусство было первичным, и символика его присутствовала сама по себе, выходя на поверхность сознания иногда сразу, а в основном с течением времени. В генетической памяти хранятся все коды и еще невысказанные теоретические изыскания, которые появляются якобы невзначай, поэтому их реализация в определенный обусловленный момент – это всего лишь естественный процесс организма, как дыхание, спонтанный и непринужденный.

Небольшая серия кубиков, а точнее минималистических конструктивных форм явилась своего рода данью супрематизму. В ней иллюзорные черные квадраты на белом фоне возникали из параллелограммов, трапеций и даже кубов; при этом иносказательные методы искусства сочетались с наглядными геометрическими приемами, как например, «Аппарат для просматривания «Черного квадрата» Малевича», 1975. Другой «Черный квадрат», который на самом деле является объемным черным кубом, 1975, внутри себя содержит свой белый фон. Внешнее в нем «перелицовывается» во внутреннее, плоскость «обрастает» объемом – кубик открывается как супрематическая шкатулка, в которой белизна равносильна пустоте.

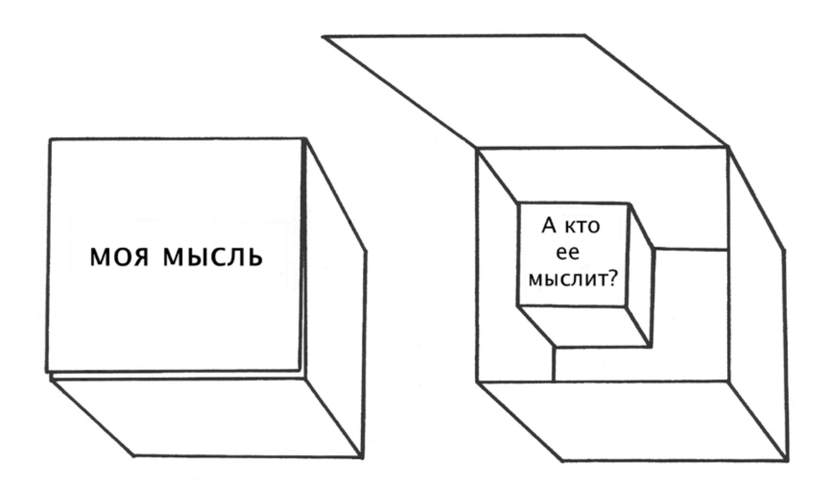
Еще один зазеркальный черный квадрат построен на иллюзии, складываясь из его реальной половины и ее отражения в зеркале. В каком-то смысле подобная иллюзия пропитывала и общественные теории периода русского авангарда и его сомнительную «победу над солнцем». Все политические, духовные и эстетические инновации, рассмотренные под углом экзальтированного русского воображения, в период революции носили популяризаторский оптимистический характер, но с ростом репрессий в стране эти настроения сменились на монотонный консерватизм. И вот тут-то произошло то, что можно выразить поэтическим коллажем: «Я волком бы выгрыз...», «но попал на псарню». Советский социализм развивался в двух противоположных направлениях: в сторону эмансипации и в то же время ущемления человеческих прав; как предрекал Достоевский, «во имя свободы» совершались «самые ужасные преступления против самой свободы».

Во все времена на стадии формирования новых общественных идей, сопровождающихся обыкновенно эмоциональным подъемом, т.е. в начале любого цикла творческие первопроходцы, как правило, находятся в гармонии с линией развития, а к моменту дезинтеграции этого цикла их место уже занимают «первопроходимцы». Архетипическая схема (начала, середины и конца) приложима и к русскому авангарду, и к русскому концептуализму, который, как и следовало ожидать, благополучно выродился в тавтологическую переработку прошлого, господство авторитетов и вообще превратился в какой-то мавзолей, куда кладут больше по связям, чем по творческим данным.

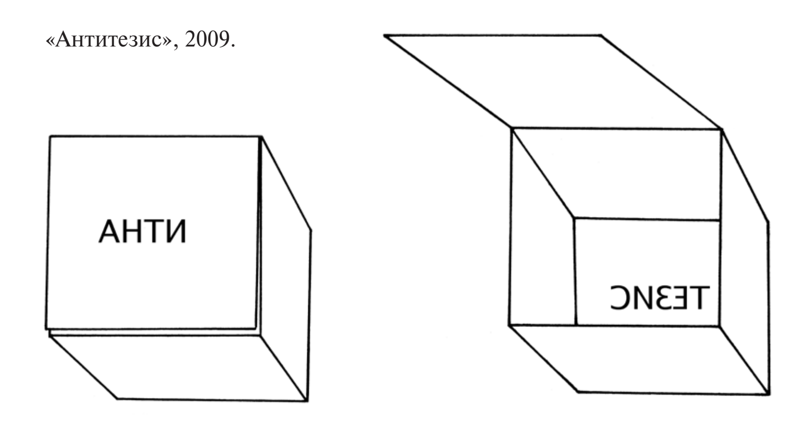


«Черный квадрат на белом фоне», 1976, зеркало, картон, бумага, 8 x 8 x 4 см. Квадрат возникает в результате отражения нарисованного черного параллелепипеда в перпендикулярно установленном зеркале.

Но вернемся к нашей теме. Несколько слов о принципах взаимодействия с трехмерными кубическими концептами. Обычно это происходило в такой последовательности: сначала эмоциональная реакция доминировала рациональную, потом вступал в действие логический анализ, но иррациональный элемент, присущий всем этим кубам, легко заводил логику в тупик. Если заглянуть в кубик, на крышке которого написано «Моя мысль», то какой ответ можно ожидать на его внутренний вопрос? «А кто ее мыслит?», 2006.



В одних кубиках пародируются атавистические элементы, в других даны более сложные комбинации, как аналитические узлы, так и их развязки. Далее приводится реестр содержания некоторых кубиков и «недокубков». Вместо подробных описаний явлений и характеров во многих кубах употреблялась лаконичная метафора, экстраординарный факт или ситуация передана с помощью амортизирующей шутки. Короче говоря, в них использовались и слова, и мысли, и молчание, порой переходящее в «мычание». Стоит добавить, что навигация в каталогах этих ресурсов абсурдного порядка требует некоторой ментальной чуткости и желательно чувства юмора.

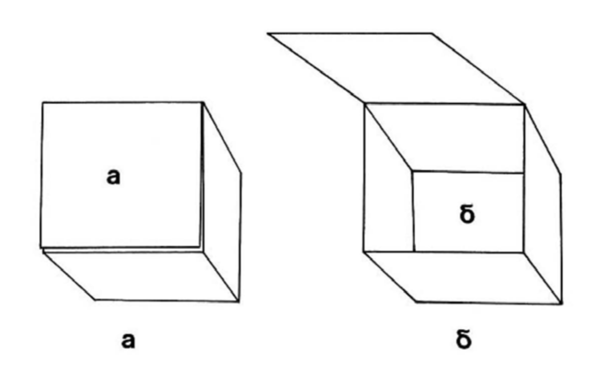


«Антитезис», 2009.

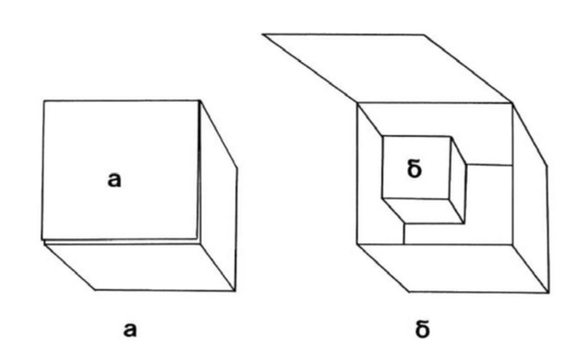
Римма Герловина с работами 1974-76 г., Москва.



ОПИСЬ НЕКОТОРЫХ КУБИКОВ

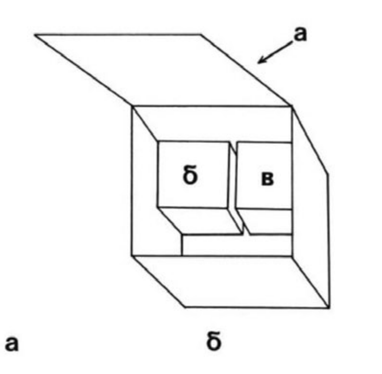


НАДПИСЬ НА КРЫШКЕ КУБА	ТЕКСТ ВНУТРИ КУБА
Скажите, сколько сейчас времени.	Спасибо.
Пришло время	заглянуть в куб
Во сколько Вы бы оценили этот куб?	По-своему Вы правы.
.... (нет надписи)	Сейчас вернусь.
512 см^3 вселенной	....
Кубатура круга	Никакого круга здесь нет, можете сами убедиться.
Закругленный куб	Опять обманывает.
Затмение внутри	И снова свет!
Я полный	пустоты
ВХОД	НЕБО (написано на внутр. стороне крышки) ЗЕМЛЯ (на дне куба)



НАДПИСЬ НА КРЫШКЕ	НАДПИСЬ НА МАЛЕНЬКОМ КУБИКЕ ВНУТРИ
Кто там?	Это я.
Добро пожаловать!	Здравствуйте, товарищи, проходите, садитесь!
Кто Вы?	А я куб.
Прием круглосуточно	Чем могу быть полезен?
Осторожно! Злая собака!	Злая собака.
....	Я вот все думаю: будет ли у нас война с Китаем или нет.
Анна Марковна	Ей снится, что она куб.
....	Вы не видели мою маму?
Ваше поле зрение.	Мой куб.
Птица в яйце	Яйцо в птице
....	Не смейте меня трогать руками!

Беременная	Я все думаю: появляться мне на свет или нет...
....	Купите меня, пожалуйста! С клеткой 20 руб., без клетки 10.
Вы откуда?	А я отсюда.
....	Тебя бы на мое место!
....	Хотите, я устрою Вас к себе на работу?
....	Что-то ты мне не нравишься!
....	Побудьте со мной немного! Мне здесь так одиноко!
Человеконенавистник	Я вас ненавижу!
....	Я в стольких местах сидел, и это лучшее.
Лучше не заглядывать!	Пошли вы все на х..!
Ты меня хорошо видишь?	Я тебя тоже.
....	Одолжите мне, пожалуйста, десятку до получки!
В меня кто-то забрался.	Это тебе только кажется.
Глаз Бориса Годунова	Кровавый мальчик.
....	Что Вы так пристально рассматриваете меня! Положите на место!
Вылезай!	не хочу!
....	Ради Бога, не говорите никому, что я здесь!

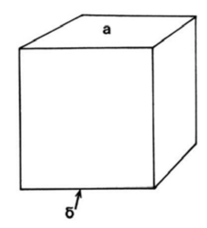


НАДПИСЬ НА КРЫШКЕ КУБА	НА ПЕРВОМ МАЛЕНЬ-КОМ КУБИКЕ ВНУТРИ	НА ВТОРОМ МАЛЕНЬ-КОМ КУБИКЕ ВНУТРИ
Кто прав?	Я прав.	Я прав.
....	Мне кажется, кто-то смотрит нам в спину.	Я тоже это чувствую.
Заспиртованная рука	Спирт	Рука
....	Интересно, что они думают о нас?	То же, что и мы о них, если не хуже.
Что лучше?	Спиртной дух	Духовный спирт
NaCl	NaOH	HCI



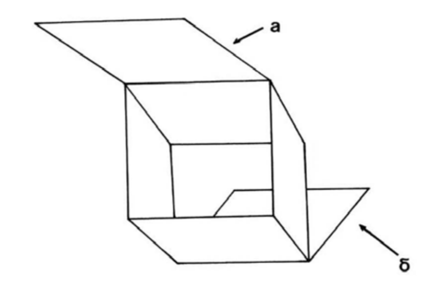
Две игральные кости: «Абсолютная удача» и «Абсолютная неудача», 1975, дерево, бумага, 3 x 3 x 3 см.

КУБ НЕ ОТКРЫВАЕТСЯ НИ С ОДНОЙ СТОРОНЫ

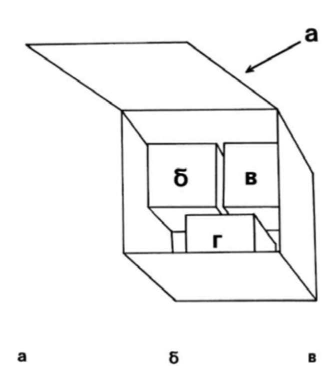


НАДПИСЬ НА ВЕРХНЕЙ ГРАНИ	НАДПИСЬ НА НИЖНЕЙ ГРАНИ
Начало осмотра.	Конец осмотра.
Вы находитесь с этой стороны куба.	Вы находитесь с этой стороны куба.

КУБ ОТКРЫВАЕТСЯ С ВЕРХНЕЙ И С НИЖНЕЙ СТОРОНЫ

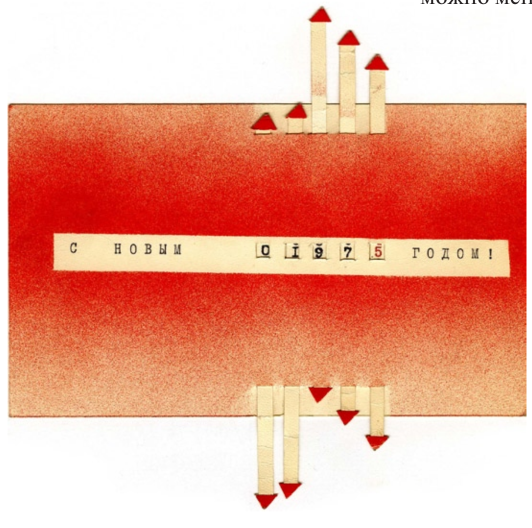


НАДПИСЬ НА ВЕРХНЕЙ КРЫШКЕ СНАРУЖИ	НАДПИСЬ НА НИЖНЕЙ КРЫШКЕ ИЗНУТРИ
Вход	Выход
Чем больше,	тем дальше
До рождения	После смерти
Копилка	(нижняя крышка отсутствует)



а б в г

НАДПИСЬ НА КРЫШКЕ КУБА	НА ПЕРВОМ МАЛЕНЬКОМ КУБИКЕ ВНУТРИ	НА ВТОРОМ МАЛЕНЬКОМ КУБИКЕ ВНУТРИ	НА ТРЕТЬЕМ МАЛЕНЬКОМ КУБИКЕ ВНУТРИ
Сколько Вам лет?	Мне 10.	Мне 46.	Не скажу.
СКЛЕП	Я умер в 1916.	Я умер в 1945.	Я еще не умер, а просто пришел их навестить.
Помнишь ли ты?	О смерти	О Боге	О всем прочем



«С Вечным Новым Годом!», 1975, нитрокраска, 18 х 14 см. Вытягивая полоски с цифрами, можно менять годы.



«Копилка», куб без дна, 1975.
«Посмертная маска с пирамиды», 1975.

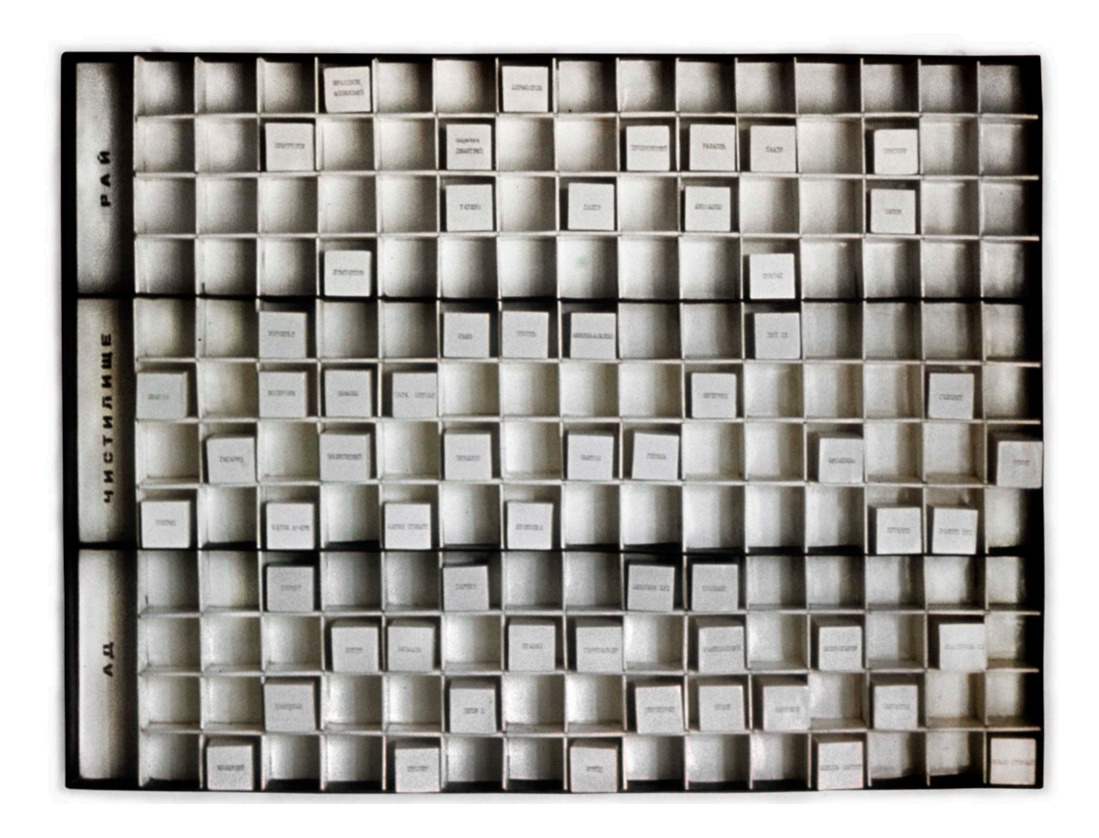
«Загнанный угол», 1975.
«Кто там? Это я.», 1974.

Кубопоэмы

Настенная конструкция «Рай – чистилище – ад», 1976, представляет собой картонные соты с ячейками для перемещенных лиц-кубиков, имена которых отобраны из разных времен и народов, как то: Платон, Гагарин, Леонардо, Гитлер или Битлз (все четверо как одна единица) – в сумме 60 персонажей. Зрителю предлагается возможность самому рассортировывать их по ячейкам, принимая на себя ответственную провиденческую роль, исходя из положения, что только имена смертны. Эта же тема появляется позже и в фотоконцептах.

Трудно найти человека, который бы не испытывал моменты погружения за горизонт нормальной жизни хотя бы психологически. Между райской расслабленностью и адски скверным состоянием много прослоек: у одних перемещение из одного слоя в другой случается время от времени, а другие застревают в одном из этих пластов надолго. Зональные деления могут быть интерпретированы и как временные, и как перманентные, как психическое пространство и нечто гораздо большее. В некоторых религиозных установках подобная сортировка душ осуществляется только после смерти тела. В отличие от религии, творческие дисциплины не форсируют эту тему с нагнетающей угрюмость уверенностью. Искусство – это предикат существования, а не оно само; и этот самый предикат, выраженный визуально или в форме словесного мастерства, может быть гиперактивным до последней секунды жизни. Как, например, согласно разным апокрифическим свидетельствам Вольтер не терял своего блистательного остроумия до последнего мгновения, по-прежнему отбиваясь им от церковников. При виде вошедшего в его комнату священника он произнес: «Бога ради, дайте мне умереть спокойно!» На предложение отречься от дьявола он ответил: «Сейчас не время, друг мой, заводить новых врагов».

Самый первый кубик, «Квинтэссенция», стал краеугольным и последним в концептуальной поэме «Икона», 1974, по клеймам которой (как в иконах, изображающих жития святых) поступательно закодирована



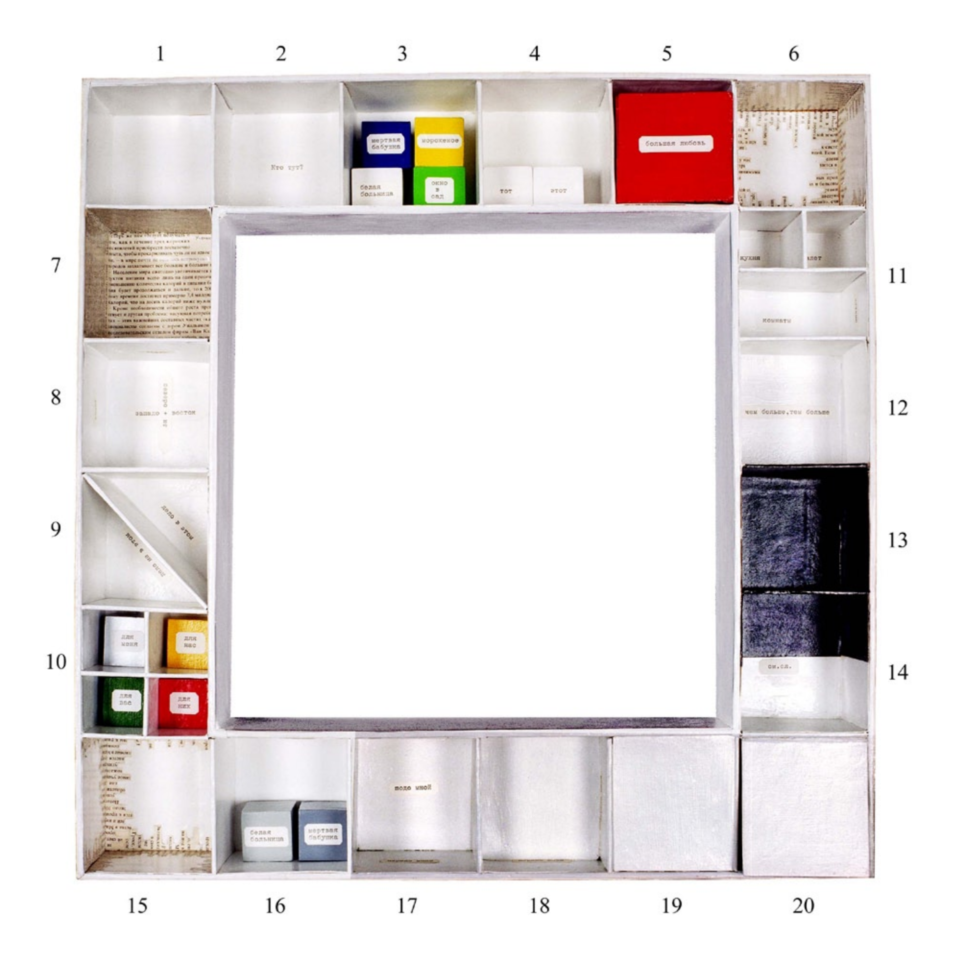
«Рай – чистилище – ад», 1976, 56 x 42 x 3,1 см, 60 деревянных кубиков со стороной 3 см, картон, бумага. Коллекция Третьяковской галереи.

По трем обозначенным секциям могут быть распределены следующие действующие лица: Платон, Никсон, Чайковский, Коперник, Ньютон, Жанна д'Арк, Ницше, Лютер, Бисмарк, Шекспир, Иван Грозный, Гитлер, Павлов, Рамсес II, Кант, Лермонтов, Маяковский, Френсис Ассизский, Рафаэль, Нефертити, Сократ, Нобель, Конфуций, Линкольн, Герострат, Колумб, Петр Первый, Битлз, Гагарин, Гегель, Пикассо, Сталин, Сара Бернар, Татлин, Сафо, Цицерон, Дарвин, Софокл, Луи XVI, царевич Дмитрий, Вольт, Данте, Фрейд, Леонардо, Саади, Мария Стюарт, Абдель Насер, Екатерина II, Тамерлан, Эпикур, Троцкий, Гарибальди, Пий IX , Наполеон, Ле Корбюзье, Микеланджело, Пугачев, Шопенгауэр, Галилей.

архетипическая судьба иконописного человека. Белый цвет в «Иконе» не менее важен, чем в кубике «Порочный элемент». Двадцать концептуальных сцен этой кубической иконы традиционно развертываются вокруг центрального образа, однако само это место оставлено пустым. Оно предназначено не конкретному лицу, а архетипу последовательно раскрывающейся личности, который не только следует этому начертанному пути, но и сам одновременно является этим путем. В агиографической структуре иконы каждое клеймо кодирует не только определенный опыт, но и соответствующий уровень поступательного процесса самоосознания. Эта условная биография развертывается как «opus circulatorum», в котором много слоев и круговых движений, но один объединяющий центр. Идея прогрессивного формирования сознания вынашивается, как ребенок в утробе, который постепенно развивает свои органы с тем, чтобы в момент готовности «выпрыгнуть» из утробы матери или материи в свободное пространство, которое символизируется последним клеймом этой иконы. В трех заключительных кубиках жития повторяется мотив интровертной квинтэссенции, состояния, которое постепенно становится скрытым от зрителя: предпоследние ячейки заклеены сначала частично, а потом полностью. Последний же куб опять открывается, он не имеет задней стенки, т.е. как бы без дна – открытая могила оказывается пустой.

Житие читается в порядке расположения клейм в иконе:

1. Появление (пустой белый куб).
2. Первые впечатления («кто тут?»).
3. Яркие образы детства («мороженое», «мертвая бабушка», «белая больница», «окно в сад»).
4. Первичное осмысление мира («этот», «тот»).
5. Большая любовь.
6. Период приема информации (образование).
7. Накопление информации.
8. Ложная ориентация в результате информации («северо-юг» и «западо-восток»).
9. Дуализм («дело в этом» и «дело не в этом»).
10. Разделение и адаптация («для меня», «для тебя», «для вас», «для них»).



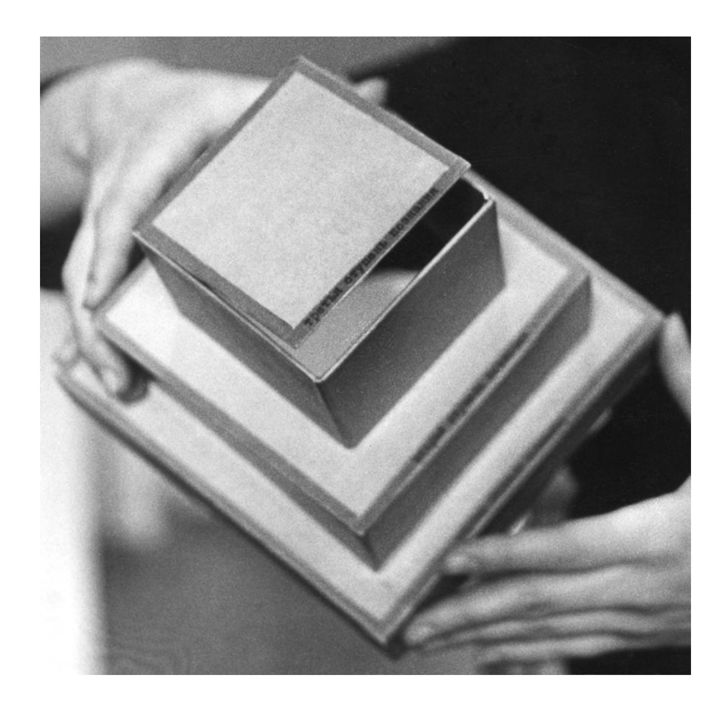
«Икона»,1974, картон, дерево, бумага, акрил, 48,6 x 47,5 x 7 см. Коллекция Zimmerli Art Museum, Нью Джерси, США.

11. Дом («кухня», «туалет», «комната», «эстамп»).
12. Аккумуляция привилегий («чем больше, тем больше»).
13. Потрясение или черная дыра.
14. После потрясения или получерная дыра («см. сл.»).
15. Иная информация и избавление от прежней (это клеймо симметрично шестому с накоплением информации).
16. Воспоминания о детстве, но уже в другой окраске (посеревшая «белая больница», «мертвая бабушка»).
17. Самоизоляция или квинтэссенция («передо мной», «подо мной», но еще нет «надо мной»).

18. Продолжение (часть клейма заклеена, буквы видны только частично).
19. Продолжение (все клеймо заклеено).
20. Выход (кубик без задней стенки, его крышка открывается в пустое пространство).

Еще в более лаконичной форме аналогичная тема присутствует и в кубопроизводной пирамиде «Три ступени познания», открытой к бездне времени позади и бездне времени впереди. Есть только стадии, а в исходной и конечной позиции все растворено в неделимое целое. В физическую форму пирамиды «облекается» только структурный путь отклонения от первоисточника и возвращения к нему же. В алхимическом транзи-

«Три ступени познания» (без дна), 1975, картон, бумага, 16 x 16 x 16 см. Надписи: «первая ступень познания», «вторая ступень познания», «третья ступень познания».



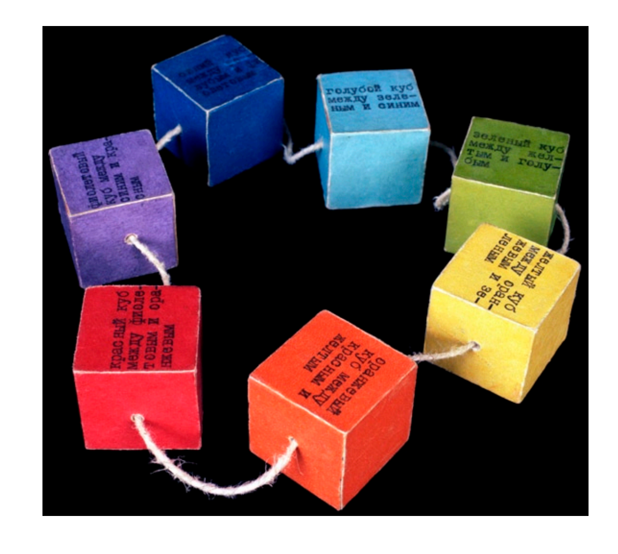
те сознания, наиболее ярко выраженном в творчестве, и проистекает этот «организованный» хаос жизни, где поступательно

> первоначальный инстинкт вытесняется чувствами,
> чувства совершенствуются интеллектуальным мышлением,
> мышление перерастает в высшую интуицию...

Эти степени творческой формативной энергии отражаются в разных жанрах и через разные уровни сознания и таланта художника, через символы и аллегории сложного процесса индивидуализации. Отсюда следует, что более комплексные идеи диктуют иной образ жизни, нежели активное участие в социуме, иные интересы и специфические формы работ.

В работе «Три ступени познания» верхняя последняя ступень открывается в пустоту, ведет к взлету или возврату в ту же глубину, из которой оно временно выделилось. На этом же ступенчатом принципе построена и другая большая поэма под названием «Пирамида».

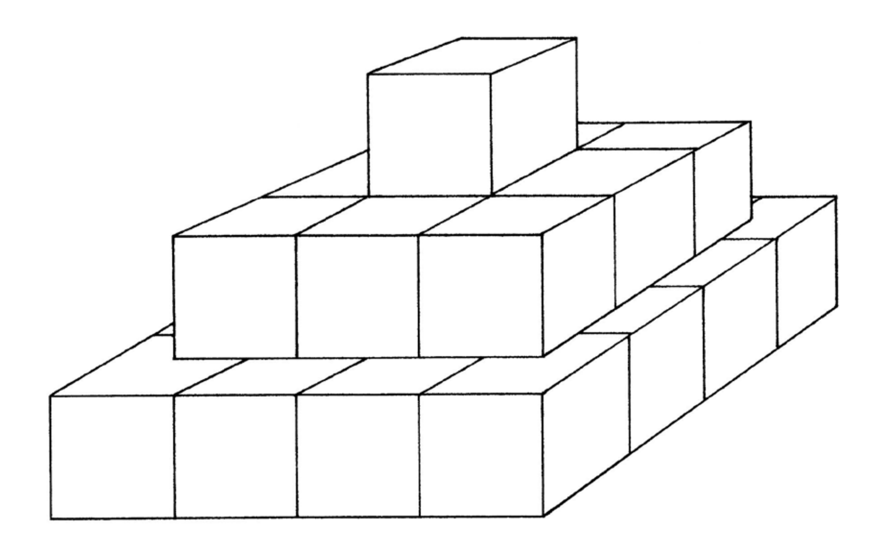
Составленная из трех кубических слоев, эта поэма может быть разложена на три пласта, которые соответствуют трем радикально различным состояниям. Тема



«Четки», 1976, дерево, бумага, 7 кубиков со стороной 3 см соединены нитью в спектральной последовательности. На каждом обозначено его местоположение в спектре: «желтый куб между оранжевым и зеленым», «оранжевый куб между желтым и красным» и т. д.

развивается по возрастающей, т.е. по трем ступеням снизу вверх:

(1) от множественности и дробления социальной жизни в нижнем слое,
(2) к консолидации личности в период активизации женского начала и
(3) к трансцендентному единству, обозначенному верхним герметичным кубиком, который нельзя открыть.



«Пирамида», 1976, в оригинале картон, бумага, дерево, 32 х 32 х 24 см. Коллекция Музейного центра РГУ.

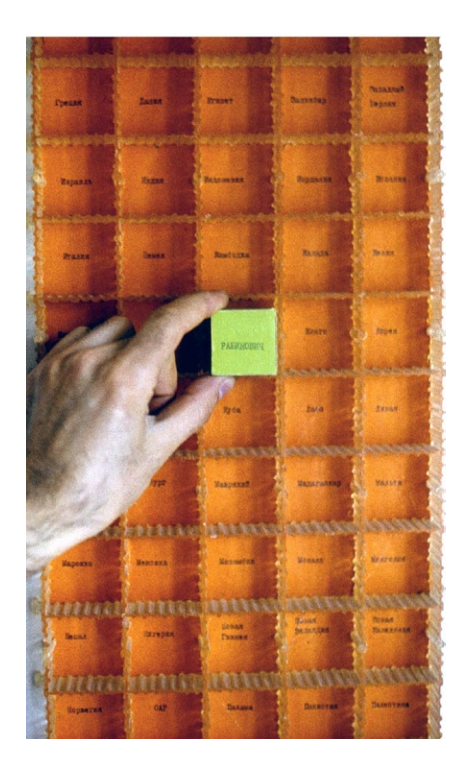
Пирамида оклеена бежевыми обоями, теми же, которыми были оклеены стены нашей московской квартиры. Нижний социальный слой «Пирамиды» состоит из 16 соединенных между собой кубов, открывающихся по отдельности, тем самым олицетворяя и разнородность и одновременно разрозненность социального быта. Слева дано содержание 9 из 16 кубиков, составляющих первый слой:

ЦУМ	«Семейство Пановых», написано на крышке куба. Внутри 3 маленьких кубика с текстами: «Младенец Александр писается», «12-летний Вова плохой товарищ», «Анечка страшненькая»	ТАЙНЫЕ СТРАСТИ (куб заклеен папиросной бумагой)
На крышке куба надпись: «Ностальгия»; на дне: «Тоска по ностальгии».	Два маленьких кубика с текстами: «А. завидует Б.» и «Б. завидует А.»	Маленький кубик с разноцветными гранями с текстом «Желание славы».
На крышке куба вывеска: «Дом для престарелых»; на внутренних гранях надписи: «садик», «столовая», «спальня», «игротека», «потолок», «пол»	КОПИЛКА (куб внутри черного цвета.)	и т.д.

Средний ряд «Пирамиды» состоит из 9 псевдокубов: на самом деле это одна площадь с перегородками, подобно решетке, у которой каждый отсек имеет свою отдельную крышку. На дне один большой образ Моны Лизы, который сначала непонятен из-за фрагментации композиции, но постепенно общая картина выстраивается по мере открывания крышек каждой ячейки. На третьей ступени «Пирамиды» последний «высший» куб герметичен.

В основном кубики принимали с интересом и порой даже с энтузиазмом. Были случаи и обратной неприязненной реакции, как правило, продиктованной отсутствием интеллекта или, наоборот, его извращенными свойствами, а иногда просто обыкновенной завистью. К сожалению, такого рода недостатки у многих инкорпорированы в характере, как копчик в человеческом организме, который вечно напоминает о животном начале в homo sapiens. Один художник признался в своих воспоминаниях: «Временами приходилось

прятать хвостик», а что говорить о тех, у которых большой хвост? В настоящее же время нет необходимости прятать ни большие, ни маленькие хвосты, поскольку зло больше не требует камуфляжа. Звериный инстинкт заставляет многих постоянно биться за свое место, которое, по их пониманию, должно расширяться за счет других. Собственные слабости провоцируют людей выдвигать фальшивые доказательства, замалчивать и искажать факты. Дискутировать на эту тему ярмарки тщеславия не имеет смысла, поскольку, чтобы преодолеть эти законы человеческой природы, в человеке должен созреть противовес этой социальной центрифуге. А пока его нет, суждения выносятся теми же хвостатыми судьями – все среди своих. И если учесть еще, что мир полон просто глупцов и карьеристов, повторяющих чужие ограниченные мысли, то рассчитывать на социальный баланс и взаимопонимание особенно не



«Рабинович» (фрагмент), 1975, пластмасса, дерево, бумага, 16 x 57 x 3 см. Кубик «Рабинович» переставляется по ячейкам с разными странами, расположенными в алфавитном порядке.







«Гадательное устройство», 1976, картон, ткань, бумага, 30 x 30 x 30 см. Подпись: «Опустите руку внутрь и выберите карточку, на которой Вы найдете безошибочное предсказание Вашего будущего.» На всех карточках один и тот же ответ: »Пока Вы живы, а потом умрете».

следует. Однако, это не значит, что внутренний баланс невозможен; он и является одним из предохранителей от дизбаланса социума. Эта мысль прослеживается не только в кубиках, но и во многих наших работах, как ранних, так и поздних, сделанных вместе и по отдельности. Они, как правило, провоцируют людей на ту реакцию, которая соответствует степени их развития.

Именно эта идея заложена в настенной кубопоэме «Сердцу мило», 1975, в которой кубики с различными понятиями расставляются по пяти секциям: «нет предела радости», «сердцу мило», «никакого внимания», «до добра не доведет» и «вызывает ненависть». Таким образом все пожелания разобраны по желаниям. В молодости человеку свойственно блуждание в континууме оптических иллюзий как во внешнем мире, так и во внутреннем психическом устройстве организма. Окружающий мир якобы переполнен возможностями и кишит всякого рода людьми. Одни несут острый социально-политический заряд с интеллектуальными или псевдоинтеллектуальными свойствами; другие образовывают ряд сцеплений между духовными тенденциями, традиционной религией или эзотерическими веяниями, порой смешанными с увлечением черной магией; а на примере третьих мож-

«Сердцу мило», 1975, дерево, картон, бумага, 60 x 10 x 3,1 см. Коллекция Третьяковской галереи. На всех шести гранях кубиков написано одно из понятие: интеллектуализм, космонавтика, запах жареной колбасы, демократия, матерщина, деньги, любовь, религия, прагматизм, секс, жара, большая задница, эмоциональность, портвейн, искусство, революция, незваный гость, духовность, любопытство, эмансипация, мечтательность, евреи, лояльность, акт дефекации, элитарность, народ, ловкость, болгарский язык, пророки, героизм, мода, целомудрие, экономия, физическая культура, повышение по службе, Лунная соната, фигура Киссинджера, разведение дом. животных, альтруизм, густой волосяной покров, конформизм, большая семья, простенькое, но со вкусом.

но проследить, как нонконформизм «приспосабливался» к жизни.

В комбинаторной поэме «Три поколения», 1975, демонстрируется монотонная динамика природного биосоциума через конкретные примеры человеко-единиц с вегетативной формой мышления. Здесь акцент перенесен с объекта на субъект: 27 действующих лиц-кубиков с полными именами (типа Зиновий Павлович Седых, первый в поколении белых кубиков, его сын Лев Зиновьевич Седых, такой же белый кубик во втором поколении, и Мария Львовна Седых, белый кубик в третьей группе) могут действовать в пределах необходимости. На остальных гранях каждого «поименного» кубика написаны следующие несложные виды их деятельности: родился, завтракает, обедает, ужинает, умер. Зритель может раскладывать кубики на свое усмотрение, варьируя их первичные потребности, устанавливая начало и конец их жизненного процесса, скажем, выложить монотонную картину, где все едят или все спят, невзирая на лица. По мнению Шопенгауэра, человеку дана свобода воли, но не свобода ее использовать – на этом, можно сказать, строится и «сюжет» кубопоэмы и псевдовозможности зрителя в своем выборе.

Та же тема безличной силы инстинкта, которая является основной силой сцепления в коллективном подсознательном, была центральной и в серии концеп-

«Три поколения», 1975, дерево, картон, бумага, 40 x 9,1 x 3,1 см. За исключением разных имен на гранях кубиков написано одно и то же: «родился», «завтракает», «обедает», «ужинает», «умер». Три поколения одной семьи обозначены одним цветом.

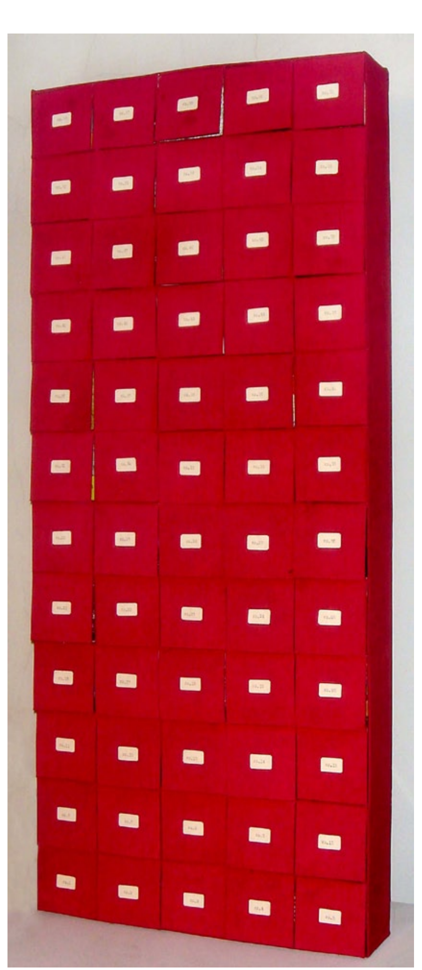


туальных объектов Валерия под названием «Экспонаты исторического музея» (стр. 211), над которой он работал в это же время. В каждой персоне латентная форма организации материи заставляет ее поступать (чаще всего бессознательно) по законам группового сознания, которое одновременно и претендует на индивидуализацию и агонизирует при первых же попытках ее достижения. Об этом нивелирующем притяжении никто даже и не подозревает до тех пор, пока не достигает частичной ментальной эмансипации, т.е. независимости суждения не только от толпы и всяких политэкономических и религиозных стандартов, но и от своего профессионального клана, друзей и семьи. По мнению Германа Гессе существует «огромная разница между просто выражением мира через себя и его внутренним осознанием»[4]. В настоящее время эта инверсия особенно заметна, поскольку, говоря аллегорически, тело, которое должно собой всего лишь прикрывать душу, начало перекрывать ее почти полностью, а с нею и все прилагающиеся внутренние ценности. Весь этот хаос жизни отпечатывается и на мыслительном процессе, и на ворохе окружающих событий и людей до тех пор, пока не будет найдена независимая точка опоры, которую древние определяли как самопознание. Однако увидеть реальность материи, минуя ее отражения, в конечном счете дается только тем, кто уже свободен от ее притяжения и готов родиться не в этот мир, а «из» него. Сия регрессия на грани невозможного, особенно в раннем возрасте.

Вместо подробных описаний явлений и характеров во многих кубопоэмах использована лаконичная метафора, экстраординарный факт или ситуация передана с помощью амортизирующего юмора. Построенные на этом принципе, комбинаторные поэмы трансформировались по форме и увеличивались в размере, как например, «Дом», 1976 и «Идеальный человек», 1976 (стр. 85), которые послужили неким переходным мостом к следующему циклу творчества уже в Америке.

Каждая кубическая ячейка в «Доме», сопровождающаяся номером, — это квартира, которую зритель может открыть и заглянуть в нее. Жилой дом заселен обитателями в виде маленьких кубиков, говорящих на разные голоса в виде монологов, полилогов или просто

констатации фактов, как например, один кубик спрашивает: «Куда девались мои ордена?», а второй отвечает: «А пес их знает!» или такие диалоги: «Пап, а Бог есть?» – «Спроси у учительницы.» / «Да, совсем распустился народ» – «Нужна сильная рука.» и т.д. Страшный быт окружает якобы пустую квартиру 55, обитатель которой снимает свою проекцию из этого мира. Мы узнаем о нем только от его соседей: одни называют его йогом, другие сумасшедшим. Далее следует схема внутреннего содержания квартир этого жилого коплекса.



«Дом», 1976, картон, дерево, ткань, бумага, 40 x 96 x 8 см, Коллекция Renate and Reinhold Bertlmann, Вена, Австрия.



Кв. 1 Смутные времена настали...	Кв. 2 Сегодня Ваша очередь мыть уборную! Нет, Ваша!	Кв. 3 Анекдот хочешь? Давай!
Кв. 4 Ну что, сразу ляжем или выпьем? Сразу.	Кв. 5 Красный уголок	Кв. 6 Не бросай меня! Сама виновата!
Кв. 7 Мяу!	Кв. 8 Спрячь эти книги от греха подальше! Слишком уж ты запугана!	Кв. 9 Вон Васька-то своим телевизор купил! Молчи, дура!
Кв. 10 Ну, где тут у нас новорожденный? Какой холесенький!	Кв. 11 Опять в магазине ни колбасы, ни селедки! Зажрались! Мы в войну не так жили!	Кв. 12 Я не разделяю Вашего толкования Ницше. Воля Ваша.

Кв. 13 Арончик пишет, у него там хороший гешефт. А мне здесь больше нравится.	Кв. 14	Кв. 15 У меня наверное рак!
Кв. 16 Прозит! За русскую интеллигенцию! И за искусство!	Кв. 17 Я вас всех выведу на чистую воду, изменников родины!	Кв. 18 У меня уже 5 тысяч 432 рубля.
Кв. 19 Пап, а Бог есть? Спроси у учительницы.	Кв. 20 Что ты так поздно пришел? Да опять политучеба.	Кв. 21 Господи, как мне все надоело!
Кв. 22 Опять отказали, хоть сторожем иди... А сторожем из-за диплома не возьмут.	Кв. 23 Куда девались мои ордена? А пес их знает.	Кв. 24 Спит. Моется. Смотрит телевизор.

Кв. 25 О! Русиш икона! / 12-й век. 500 руб.	Кв. 26 Мой-то и не пьет и не курит. / И мой все в дом, все в дом.	Кв. 27 Без кайфа нету лайфа.
Кв. 28 Не скрипи постелью, а то сын услышит. / Ладно.	Кв. 29 Всю войну в окопах просидел, а выпить не на что. / У меня тоже пенсия 60 руб., а живу не хуже других	Кв. 30 Не плачьте, дорогая, все там будем. / Плачет.
Кв. 31 Старик, ты самый великий поэт! / Я знаю.	Кв. 32 Поставьте ноги на ширину плеч, руки на пояс.	Кв. 33 Бабуля, опять спутник запустили! / Бог их за это накажет!
Кв. 34 Пошли вы все на х...!	Кв. 35 Меня родители купили в магазине. / А я сам выродился!	Кв. 36 Да, совсем распустился народ. / Нужна сильная рука.

Кв. 37 Маша, ты собиралась в «Березку», тебе прислать машину? Нет. Я поеду на своей.	Кв. 38 Петенька, я тебя так люблю, иди сюда ко мне! Вы с ума сошли, Эльдар Борисович! Я закричу!	Кв. 39 Я Наполеон XII. А ты кто?
Кв. 40 Ест. Ест. Ест.	Кв. 41 Вот так и вся жизнь прошла.	Кв. 42 По гороскопу у тебя вторая половина жизни неудачная. У меня и первая такая.
Кв. 43 Все уже к ремонту готово, а этих дармоедов все нет.	Кв. 44 С волками жить, по-волчьи выть. Так-то вот, братец.	Кв. 45 Опять в этом году неурожай. Это все из-за жидов.
Кв. 46 Целуется. Целуется.	Кв. 47 Красивая была баба, а сейчас что? С работы по магазинам, а дома вас корми да обшивай!	Кв. 48 Мне уже 40 лет, а я все одна и одна!

Кв. 49 Ворюга ты! / А кто теперь не ворует.	Кв. 50 Ваш телефон прослушивается? / А Ваш?	Кв. 51 Я счастлив, что Россия моя родина!
Кв. 52 Искусство нас облагораживает.	Кв. 53 Мы в свое время разве такие были? / Да, бесстыдная молодежь пошла.	Кв. 54 Cogito, Ergo sum.
Кв. 55	Кв. 56 На тебе червонец, сынок, ты теперь тоже рабочий класс! / Не подведу, батя!	Кв. 57 У нас в 55-ой тихий помешанный живет. / У нас тоже такой есть.
Кв. 58 Срочно меняю двухкомнатную на 2 любых однокомн.	Кв. 59 $z=re^{i\varphi}$	Кв. 60 Никому я теперь старуха не нужна, у детей свои заботы.



«Роза ветров», 1975, картон, бумага, гвозди, 21 х 21 х 0,5 см. Круги с обозначением четырех сторон света свободно перевешиваются на гвоздях, воткнутых в «шипы» розы ветров.

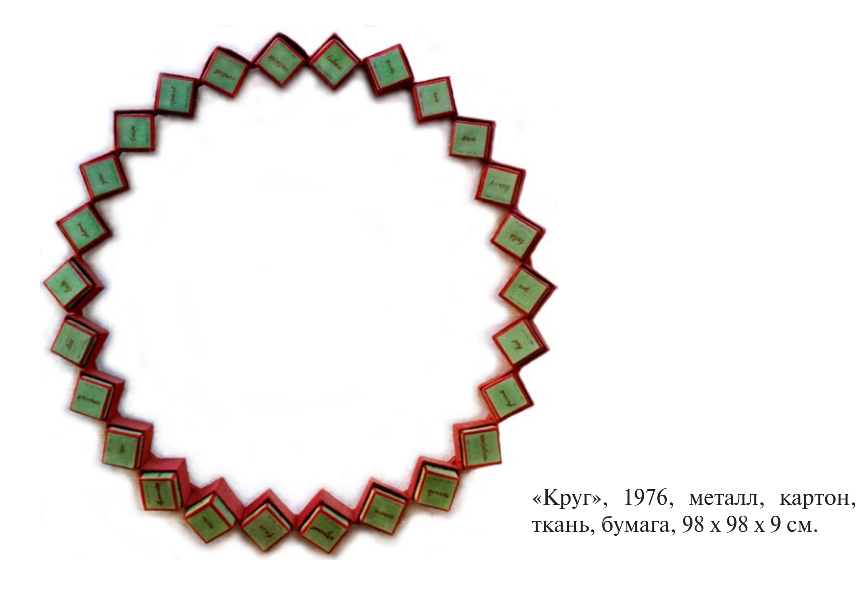
«Закройте дверь, дует!», 1974.



В отличие от «Дома», идея которого развивается поступательно, в поэме «Круг», 1976, все возвращается на круги свои. Кубики с разными понятиями на шести сторонах свободно переставляются по кругу, образуя вариации бесконечной взаимозависимости:

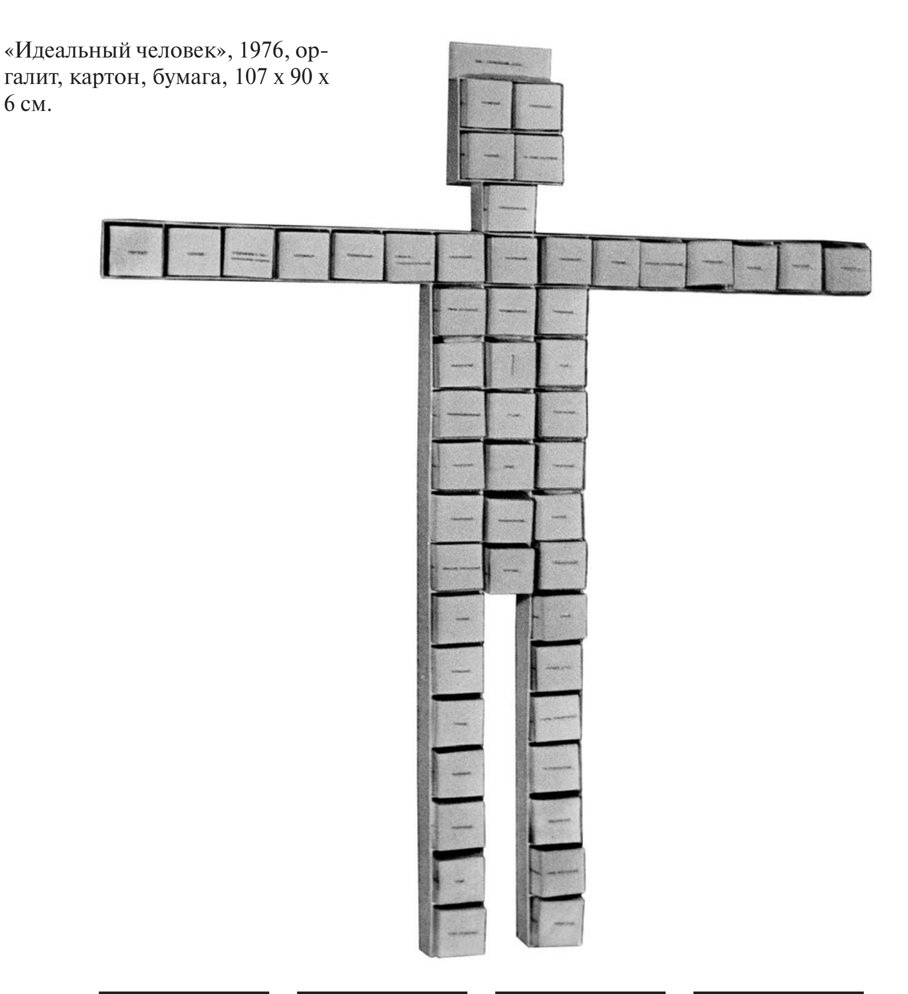
...зависит от прошлого, которое...
...зависит от весны, которая ...
...зависит от сомнения, которое...
...зависит от творчества, которое...
...зависит от папы, который...
...зависит от революции, которая ...
...зависит от шапки, которая...
...зависит от свидетельства, которое...
...зависит от ядра, которое...
...зависит от леса, который...
...зависит от руки, которая...

На шести гранях 52 кубиков «Идеального человека», 1976, обозначены различные понятия в их диапазоне от позитивного до негативного аспекта. Зритель выкладывает этого человека «по своему образу и подобию». На каждом кубике повторяется слово «обыкновенный», таким образом можно выложить самый посредственный идеал. Справа приводится частичный список понятий:



«Круг», 1976, металл, картон, ткань, бумага, 98 x 98 x 9 см.

«Идеальный человек», 1976, оргалит, картон, бумага, 107 х 90 х 6 см.



угрюмый невеселый обыкновенный веселый радостный ликующий	эгоист черствый обыкновенный внимательный отзывчивый альтруист	тупица глупый обыкновенный неглупый умный мудрый	фанатик набожный обыкновенный верующий неверующий атеист
толстый полный обыкновенный неполный худощавый худой	нервный нервозный обыкновенный вспыльчивый спокойный невозмутимый	больной болезненный обыкновенный хилый здоровый цветущий	уродливый некрасивый обыкновенный смазливый симпатичный красивый

Энвайронменты

В нашем искусстве постоянно происходило перекрещивание разных жанров, но, пожалуй, наибольший синкретизм наблюдается в кубах-энвайронментах, которые в какой-то степени были предтечами наших перформансов. С 1975 года кубики стали перерастать в проекты многометровых помещений, в которых маленький внутренний кубик превращался в настоящего зрителя, невольно подчиненного определенному авторскому сценарию. В этих синкретичных объектах-средах соединялись воедино элементы нескольких жанров: концептуализма, драматургии и полифонической поэзии, предшествовавшей кубикам. Описание этих сред было выпущено в серии 33-х небольших книжечек для каждого проекта в отдельности.

Самым первым появился проект двухметрового «Зеркального куба», 1975, со всеми внутренними гранями, сделанными из зеркал. В его книжку-проект кроме полифонической поэмы входило следующее описание его устройства. Войдя внутрь этого куба и оказавшись в его зазеркалье, зритель попадает в фокус 6 зеркал, в которых он видит ошеломляющее множество своих собственных отражений; при этом он «погружается» в аналогичную квадрафоническую звуковую среду. Звучит запись многоголосной поэмы, которая читается медленно одним и тем же человеком, чей голос звучит подобно старинному мадригалу и одновременно как полифоническое эхо. Запись делается с помощью многократного наложения его голоса, желательно с гипнотическим оттенком. Возникает единство слухового и зрительного эффекта: эхо соответствует бесконечному зеркальному коридору отражений зрителя, находящегося внутри куба. К концу поэмы звук голоса медленно затихает.

Зеркальный куб

1-й голос: это я... я впереди... я сзади... я сбоку... я сверху... я снизу...э то я... вдыхаю и
2-й голос: ....
3-й голос: ....
4-й голос: ....
5-й голос: ....

1: выдыхаю я вдыхаю и выдыхаю я вдыхаю и выдыхаю ....я вдыхаю и ....
2:..я возникаю со всех сторон... я приглядываюсь к...............
3:...
4:...
5:...

1: выдыхаю.......я вдыхаю и выдыхаю.........я вдыхаю и выдыхаю..........я вдыхаю и выдыхаю
2: ...себе...........я наблюдаю себя............... я приближаюсь к себе........я узнаю себя ....
3:...
4:...
5:...

1:...я вдыхаю и выдыхаю............я вдыхаю и выдыхаю.........я вдыхаю и выдыхаю.................
2:...я ощущаю себя.....................я обращаюсь к себе............я доверяюсь себе.......................
3:...
4:...
5:...

1:...я вдыхаю и выдыхаю.......... я вдыхаю и выдыхаю...............я сознаю себя единством ......
2:...я соединяюсь с собой.........я превращаюсь в себя..............я сознаю себя единственным
3:...
4:...
5:...

1: тела и души..оберегает меня....
2:.......................................и я живу одним духом который…...................определяет меня..
3:..........душа прошла насквозь мира и в нем моего организма…........ ....
4:...освобождает меня
5:...

1: оберегает меня оберегает меня ....
2: определяет меня определяет меня вне его нет меня и я не знаю ....
3:..вне его нет ничего и я не знаю ....
4: освобождает меня освобождает меня.............нет ничего ложного в душе.........................
5: совершенный и непрерывный мой дух совершенный и непрерывный мой дух ....

1:...
2: ничего более верного чем совершенный и непрерывный мой дух совершенный ....
3: ничего больше ....
4: совершенный и непрерывный мой дух совершенный и непрерывный мой дух ....
5: совершенный и непрерывный мой дух совершенный и непрерывный мой дух ....

1:...
2: и непрерывный мой дух совершенный и непрерывный мой дух ....
3:...
4: совершенный и непрерывный мой дух совершенный и непрерывный мой дух
5: совершенный и непрерывный мой дух совершенный и непрерывный мой дух

1:...
2: мой дух ....
3:.. это я все что вне меня это я все что во мне
4: совершенный и непрерывный мой дух.................. я ухо.......я око.....я горло....я сердце.....
5: совершенный и непрерывный мой дух...

1:...
2: :...
3: и вне меня это я продолжение свойства жизни я продолжение жизни я про-
4: я чрево я мясо я тело я семя.............я люди я поры я буду я вижу я знаю я дети
5:..я сотня я тысяча я фото я вето я вольты я спектр

1:...
2:...
3: должение жизни я продолжение жизни я жизнь я время я утро я вечер я полдень
4: я люди я слышу я вижу я люди я тело я время я буду я встану я сяду я лягу
5: я литр я метр я цифра я точка я сотня я тысяча я фокус я фото я тангенс я индекс

1 :...
2:...
3: я завтра я после я прежде я кроме я вместо я просто я тоже я редко я часто
4: я верю я буду я знаю я прячу я рею я буду я слышу я вижу я знаю
5: я сервис я феникс я фото я атлас я сервис я спектр я макро я микро я нетто

1:...
2:...
3: я негде я где-то я слева я справа я сверху я снизу я прямо я сзади я снизу
4: я верю я буду я справа я слева я снизу я сверху я сзади я прямо я сверху
5: я брутто я будто я сверху я снизу я прямо я сзади я сверху я снизу я справа

1:...
2 : ....
3: я сверху я слева я справа я прямо я сзади я там где я начинаюсь там где я завер-
4: я снизу я справа я слева я сзади я прямо я буду я знаю я слышу я верю я вижу
5: я слева я прямо я сзади я справа я слева я авто я вето я второ я нейро я хлоро

1:..
2: ....
3: шаюсь там где я начинаюсь там ....
4: я буду я тело я тело .... .я тело я завершаюсь мои концы в природе мои концы в любви
5: я фото..............................я тело................я тело.............мои концы в природе мои кон-

1:..
2: ....
3:.................................. природа живет в желании и возможности жизни где я эта жизнь и
4: и преданности моя природа в любви моя… … .....природа в самой себе моя природа везде
5: цы преданы...........я продолжение мира.............я продолжение жизни.......везде и всюду

1:..
2:..
3: та и эта везде и всюду везде и всюду ....
4: и всюду природа смотри это я ....
5:..............природа смотри это я слева я справа я сверху я снизу я сзади я впереди...

Обычно жизнь художника имеет много поворотов, зигзагов и просто загибов; она сама по себе уже «хеппенинг». Для обычного человека яркий сценарий богемной жизни, как и форма мышления художника, как правило, выглядит очень странно. В кубах-энвайронментах эти порой гротескные ситуации жизни переданы в резких драматизациях, свойственных жизни творческих людей, но и не только им, а всем тем, кто «страдает» излишней наблюдательностью и тонкостью. В литературной подаче этих концептов присутствуют элементы визуальной поэзии; и еще одна их характерная черта – написаны они не без иронии. Ниже приводятся некоторые драматизированные, психоаналитические и визуальные проекты из этой серии, в которой объект «Вытеснитель» является в какой-то мере кардинальным. В нем демонстрируется парадигма объективного процесса, в котором освобождение от давления жизни происходит в результате ее же давления. При этом личное субъективное поступательно перерабатывается безлично объективным, подобно алмазу, из которого посредством обработки постепенно вытачивается бриллиант.

Куб–вытеснитель

Куб со стороной
2 м внутри и снару-
жи белого цвета. На бо-
ковых стенках и основани-
ях надписи: «пространство»
и «время». Через 15 сек. после
входа в куб зрителя через одну из
боковых граней стенка, противополож-
ная входной, начинает двигаться внутрь
до тех пор, пока присутствующий не бу-
дет «вытолкнут» из куба «временем» и
«пространством». Время действия
всей системы 3 мин. Примечание:
не индивидуум перестает су-
ществовать во времени и
пространстве, а про-
странство и время
для него. 1975

Собеседник

Помещение сферообразной формы в основании с окружностью радиусом 2 метра предназначено для индивидуального пользования. Открытием входной двери объект включается в действие. Внутри, в центре объекта, вертящееся кресло. Вся внутренняя поверхность объекта, исключая основание, представляет собой экран, на котором демонстрируется цветной звуковой фильм.

В комнате со строгой, но изысканной обстановкой, напоминающей рабочий кабинет, находится мужчина средних лет интеллигентной наружности. Он стоит у окна спиной к вошедшему в объект зрителю. На шум открывающейся двери он оборачивается и, увидев входящего, приветливо обращается к нему:

А...входите, пожалуйста...Присаживайтесь...

(Он внимательно, но неназойливо рассматривает вошедшего.)

Если хотите на диван... Там удобнее...

(Указывая глазами на мягкий кожаный диван.)

Впрочем, простите, забыл, что в Вашем положении это не так легко... Сам медленно подходит к креслу, около которого стоит журнальный столик; на нем несколько книг, пепельница и сигаретница. Уютно устраивается в кресле. Небольшая пауза.)

Знаете, эта погода на меня очень действует...

(Смотрит в окно. Слегка поигрывая по сигаретнице пальцами, периодически внимательно поглядывает на посетителя.)

Я вижу, Вы на нее не реагируете...

Простите, я не знаю Вашего имени и рода занятий...(Небольшая пауза.)

Впрочем, это неважно... Я разговариваю со всеми одинаково...

(Обводит взглядом комнату, как бы раздумывая над следующей фразой. Потом останавливает взгляд на посетителе.)

Кажется, мы видимся в первый раз... Хотя у меня возникает такое чувство, что мы где-то встречались...

(Снова принимает первоначальную позу, постукивая пальцами по сигаретнице, не смотрит на посетителя.)

Во всех лицах есть элементы того или иного человеческого типа...

(Поднимается, подходит к столику.)

Жаль, что я не могу предложить Вам чашку кофе...

(Постукивает пальцами по столу и напевает какую-то мелодию.)

А Вам нравится эта работа?

(Кивает головой в сторону пейзажа работы неизвестного художника XIX в.)

По-моему, это прекрасно...(Пауза.)

Вы все еще ждете, что я Вам что-то скажу...(Пауза.)

А я от Вас ничего не жду. (Слышится шум дождя.)

Кажется, пошел дождь...

(Подходит к окну, открывает его. За окном сильный дождь. Оглядываясь на присутствующего, продолжает говорить.)

А у Вас нет с собой зонта... Будем надеяться, что он скоро кончится.

(Спохватившись, слегка усмехаясь.)

Я опять напрасно беспокоюсь о Вас.

(Пауза около 2 минут. В это время он расхаживает по комнате, переставляет задумчиво предметы, периодически посматривая на присутствующего. Слышен телефонный звонок.)

Простите, это телефон. Я вынужден Вас покинуть. Я скоро вернусь. Если Вы спешите, то я Вас не задерживаю.

(Откланивается и выходит. Больше не появляется. Изображение на экране не изменяется. За окном сильный дождь. Посетитель может оставаться и ждать собеседника, сколько ему заблагорассудится. Эксперимент окончен. Экран гаснет только с выходом зрителя из объекта.

1976

Тир

Параллепипед-коридор (2м х 2м х 6м), в конце которого
расположена мишень, куда предлагается стре-
лять. Незаметно при входе делается
моментальная фотография вхо-
дящего, которая сразу
же появляется в
центре ми-
шени.
1976

Куб «Ориентация»

В кубе стороной 3 м находится куб со стороной

1,5 м, в котором находится куб со стороной

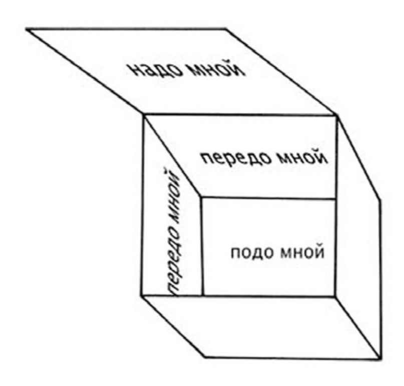
0,5 м с кубиком внутри
со стороной

8 см

Все кубы раскрываются

Снаружи и внутри они белого цвета.

Зритель входит в первый куб, потом во второй, открывает третий и достает из него четвертый, внутри которого написано:



Клетка

В кубе со стороной 1,5 м (для неудобства положения в нем зрителя) на всех гранях спроецирована сетка, создавая иллюзию клетки, вне которой течет нормальная жизнь. На 6 гранях демонстрируется фильм. Клетку с «содержимым» словно кто-то носит с места на место. Перед глазами зрителя возникает то городская среда (на улице, в зоопарке, в учреждении, в жилом доме...), то разнообразные пейзажи (горы,поля, леса, море) во все времена года. Действующие лица в фильме тем или иным образом реагируют на клетку и ее содержимое. 1976

Куб для размышления

Место для самоуглубления. Внутри куба зеленого успокаивающего цвета находится удобное кресло и висит табличка: «Когда захотите выйти, нажмите кнопку, и Вам откроют». После нажатия указанной кнопки включается следующая запись:

(После долгого лязганья засовом слышен ворчливый голос)

...Ну, что звонишь...
...что звонишь...
...выйти хочешь...
... ишь... уже надумался...
...смотри какой...
...больно ученые все стали...
...думать сюда приходят...
...точно другого места нет...
...а работать некому...
...небось гвоздь прибить не может...
...а туда же...

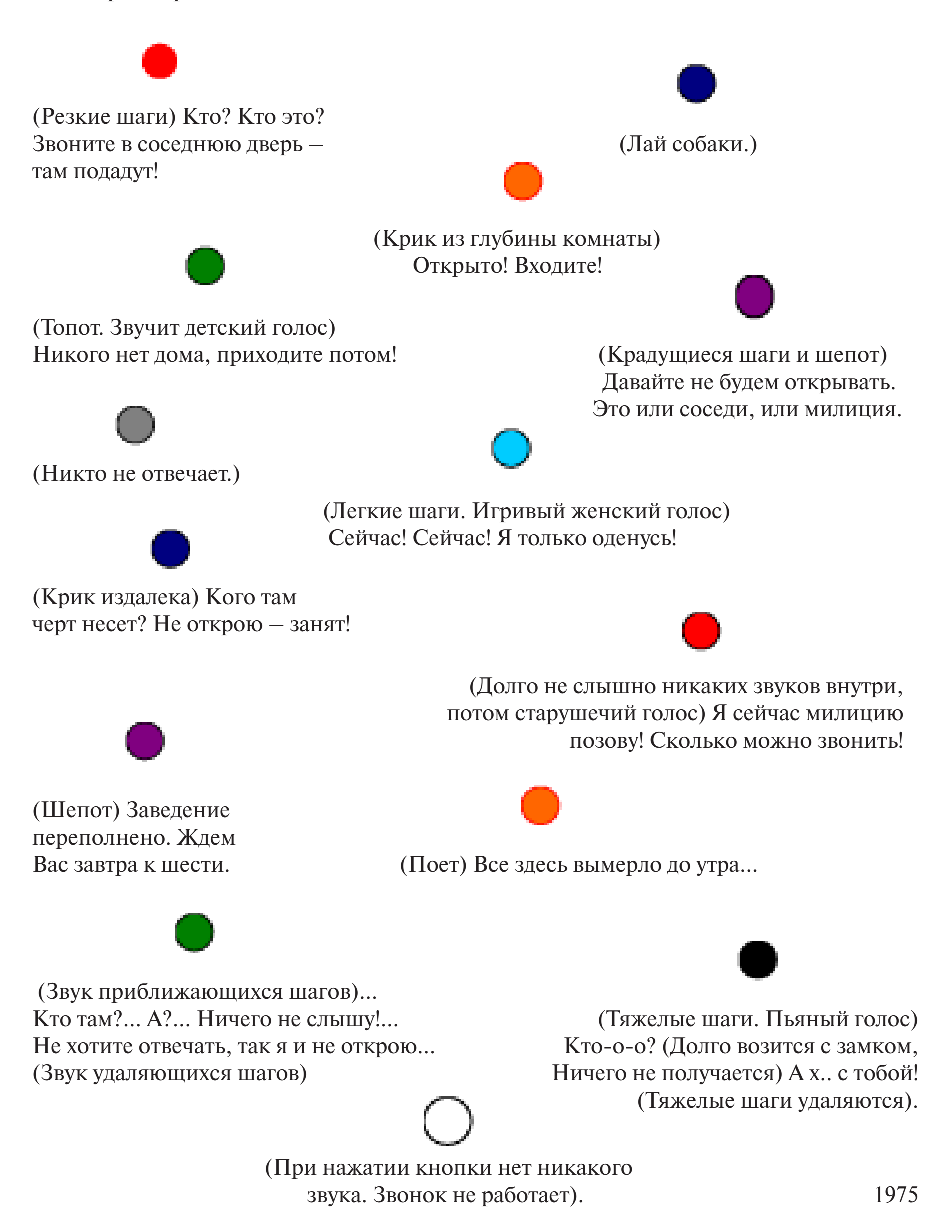
...думать...
...думать-то мы все можем...
...да времени нет...
...бездельничать...
...много тут таких ходит...
...то туда, то сюда...
...то туда, то сюда...
...а мне все открывай...
...нашли мальчика...
...ходят тут развлекаются...
...делать нечего...
(продолжает скрипеть засовом)
...ну, насилу открыл...
...выходи, ты, умник!
(дверь открывается).
1976

Объект «Среда»

В центре
сферообразной формы на
пульте расположены кнопки с надписями:
«Прохожий», «Голый», «Собака», «Памятник»,
«Афишный столб»,«Окурок» и др. При нажатии одной
из этих кнопок на сферической поверхности демонстрируется фильм, воспроизводящий среду с точки зрения каждого из перечисленных под кнопками существ и объектов. Например, в программе «Прохожий» показана суетная жизнь города: все люди озабоченно снуют по своим делам, не обращая друг на друга внимания. В программе «Голый» внимание всех присутствующих на экране сосредоточено на зрителе (кто улыбается, кто хохочет, кто указывает на него пальцем...) В программе «Собака» все увеличено как бы с точки зрения собаки: крупным планом показаны снующие ноги; кто-то бросает кусок хлеба; свистом подзывает собаку мальчик; «сюсюкается» старушка... В программе «Памятник», наоборот, все уменьшено с точки зрения памятника, под которым находится место свиданий: молодые люди сидят на ступеньках. В программе «Афишный столб» собравшиеся на экране пристально рассматривают столб, которым в данный момент является сам зритель, ставший центральным объектом этой сферы. Теперь он столб: кто-то читает афиши, наклеенные на нем, кто-то, озираясь, мочится на столб, кто-то проходит мимо и т.д. 1975

Звони в любую дверь

В помещении 3м х 2м х 3м на стенах расположены разноцветные звонки в свободном порядке. С нажатием кнопки каждого из них звенит звонок и включается запись. Некоторые варианты записей:



(Резкие шаги) Кто? Кто это?
Звоните в соседнюю дверь –
там подадут!

(Лай собаки.)

(Крик из глубины комнаты)
Открыто! Входите!

(Топот. Звучит детский голос)
Никого нет дома, приходите потом!

(Крадущиеся шаги и шепот)
Давайте не будем открывать.
Это или соседи, или милиция.

(Никто не отвечает.)

(Легкие шаги. Игривый женский голос)
Сейчас! Сейчас! Я только оденусь!

(Крик издалека) Кого там
черт несет? Не открою – занят!

(Долго не слышно никаких звуков внутри,
потом старушечий голос) Я сейчас милицию
позову! Сколько можно звонить!

(Шепот) Заведение
переполнено. Ждем
Вас завтра к шести.

(Поет) Все здесь вымерло до утра...

(Звук приближающихся шагов)...
Кто там?... А?... Ничего не слышу!...
Не хотите отвечать, так я и не открою...
(Звук удаляющихся шагов)

(Тяжелые шаги. Пьяный голос)
Кто-о-о? (Долго возится с замком,
Ничего не получается) А х.. с тобой!
(Тяжелые шаги удаляются).

(При нажатии кнопки нет никакого
звука. Звонок не работает).

1975

Зеркальный шар

Шар,
зеркальный внутри и снаружи,
диаметром 2 м, предназначен для ин-
дивидуального пользования. При входе в
шар со всех сторон возникает сплошное отраже-
ние находящегося в шаре зрителя, который вслух
произносит свое имя и фамилию. С помощью специ-
ального звукового устройства возникает эхо, наклады-
вающееся одно на другое. Звук затихает только после
выхода зрителя из шара (через 0,5 мин., так что зри-
тель продолжает слушать свой собственный голос,
но только уже с внешней стороны шара). Таким
образом возникает и как бы задерживается
навязчивое гипертрофированное зри-
тельное и слуховое восприятие
самого себя. 1975

Погружение

В шаре
радиусом 1,5 м все внутренние
грани обтянуты искусственной пленкой,
на которой нанесено изображение поверхности
глобуса. Вошедший в объект оказывается как бы в
вывернутом наизнанку земном шаре (антропологичес-
кий эгоцентризм, доведенный до абсурда). Постепенно
пленка начинает стягиваться в центре кверху и при сопри-
косновении с телом находящегося внутри рвется, и зритель
как бы проходит сквозь оболочку земли. Под пленкой, кото-
рая совсем убирается, оказывается статичное изображение
крупным планом земли (с камешками, останками и т.д.).
Возникает ассоциация с погружением в почву, воз-
можно, даже погребением. Постепенно свет ста-
новится все более тусклым и гаснет совсем.
Выход из шара можно найти только
на ощупь. (1976)

Один из энвайронментов под названием «Преодоление табу», 1976, написан исключительно на жаргоне. Он строится на записанном заранее диалоге, который воспроизводится, как только два незнакомых человека входят с двух разных сторон в разделенный внутри стеклянным простенком куб. Таким образом они оказываются друг перед другом, разделенные прозрачной перегородкой, и слышат якобы их собственный диалог, который постепенно переходит в агрессивную матерную перебранку.

Вестибулярная комната

В кубе со стороной 3 м обычная комнатная обстановка: диван, стол с букетом цветов в вазе, стулья, работает проигрыватель, на котором крутится пластинка, люстра на потолке и т.д. Но! Вся обстановка в комнате перевернута, т.е. мебель прикреплена на верхней грани, люстра «стоит» на нижней. Таким образом зритель ходит в кубе по потолку, как муха. 1976

ЗРИТЕЛЬ ХОДИТ ПО ПОТОЛКУ, КАК МУХА.



«40 лет назад», 1976, плоскость.

Постепенно наш московский концептуальный период подходил к концу. Вопрос востока и запада уже давно присутствовал в нашем сознании, о чем свидетельствует работа «Родина», сделанная за три года до принятия решения уехать из России. Кубик со словом «родина» перемещается по ячейкам между двумя горизонтальными экстримами – между востоком и западом. В этой работе родина представлена не стационарным местом рождения, а скорее процессом ее определения. Чувство привязанности к родной земле, свойственное большей части населения, теряет здесь свою гравитацию; в таком контексте вся земля становится «родной». Не удивительно, что эта работа явилась художественной предпосылкой нашего надвигающегося жизненного опыта, который по своей сущности был не только жестким физическим и беспокойным психологическим, но и абстрактно метафизическим. Эта же тема в противоречивом контексте появлялась и в других работах этого периода. Например, кубик с титулом «Ностальгия» на своем срезанном боку скрывал «тоску по ностальгии». Таким образом он не только уточнял, а скорее даже переосмыслял это понятие, демонстрируя, что эмоциональная окраска, связанная с тоской по родине, определяется психикой, а не сознанием.

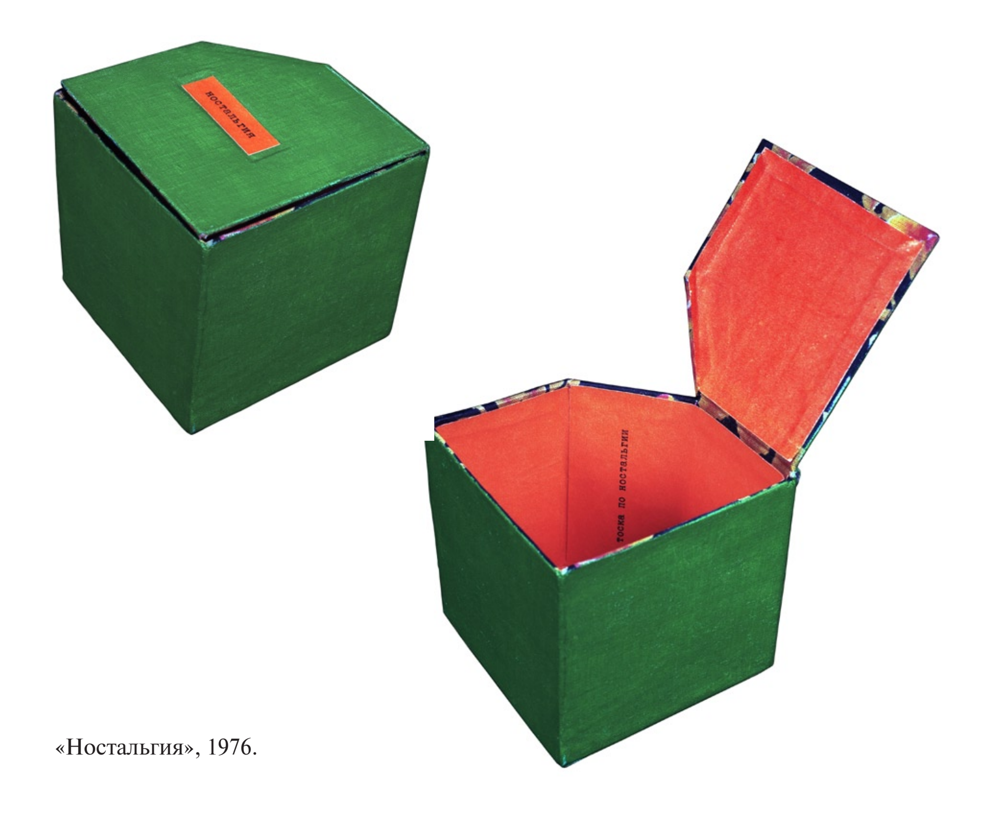
Исходной точкой обеих этих работ и особенно кубо-поэмы «Родина» является старинное правило, согласно которому человек должен содержать в себе самом все необходимое, быть своего рода микрокосмосом со своим собственным источником, который включает даже понятие родины. Omnia mea mecum porto (все мое ношу с собой, лат.) – эта формула является необ-

«Родина», 1975, картон, ткань, бумага, 50 x 8,5 x 8 см. Коллекция Германа Титова.



ходимой предпосылкой для еще более важной задачи: nosce te ipsum (познай себя). За этим скрыт процесс раскрытия сознания, которое не имеет места рождения, и посему должно поступательно освобождаться от своего вынужденного заземления. Оно не нуждается ни в свидетельстве о рождении или прописке, ни в аттестате зрелости, ни в свидетельстве о смерти – все это атрибуты, связанные с телом, в то время как сознание бестелесно.

Перемещение центра тяжести с физического на трансцендентное и является центральным секретом, о котором можно говорить только иносказательно, поскольку все понимают, интерпретируют или скорее даже «мизинтерпретируют» это только согласно степени своего развития. Не только религия и мифология, но теоретическая наука и искусство могут вплотную подходить к этой теме, пользуясь своими



«Ностальгия», 1976.

специфическими средствами. Например, концептуальное искусство, к которому принадлежит наше творчество, пользуется ментальными приемами и пародийными элементами. К сожалению, для многих художников и критиков на этом понимание «концептуализма» заканчивается и сводится к пародии на социум или идее разложения (деконструкции). В целом процесс раскрытия сознания можно сравнить с работой скульптора. Сначала скульптура существует только в голове автора, в физической же реальности она является просто камнем. Задуманный образ постепенно выявляется по мере отсечения всего лишнего от этого камня, куска за куском, одного «порочного» элемента за другим, пока не остается только самое важное, его квинтэссенция.

«Зеркальный куб», 1975. Под влиянием окружающей среды куб меняет окраску. Все стороны куба сделаны из зеркал. Фото Виктора Новацкого.



Кубические организмы, Нью-Йорк

Ранние московские молекулярные кубические структуры выстроились в Нью-Йорке в 80-е годы в монументальные кубо-поэмы на английском языке под названием «Кубические организмы» (*Cubic Organisms*). Иногда нам казалось, что вместе с переездом из одной страны в другую мы пересекли одновременно некие временные зоны в их психологическом аспекте: так из раннего московского периода, которому был свойственен чисто концептуальный «древнегреческий» подход, мы передвинулись в зону более монументального «древнеримского» периода своей жизни. Параллельно Римминым «Кубическим организмам» концептуальные объекты Валерия переросли из сравнительно небольших размеров в солидные скульптуры и даже фрески, которые он делал прямо на стенах галерей. А круги, характерные для творчества обоих, и последовавший цикл «Фотоглифов» с текстами на лице условно сигнализировали зону Ренессанса в нашем творчестве и жизни в целом. Интерес к мистицизму и инициаторной практике, отразившийся в фотоконцептах, в свою очередь разряжался в герменевтике до тех пор, пока знание многих вещей для нас больше не требовало ни художественного выражения, ни теоретического изложения. Такова была в общих словах траектория развития творчества в целом.

В серию «Кубические организмы» входят рельефные фигуры, в основном человеческие, показанные в полный рост в иерархических позах и конструктивных композициях. Построенные в виде ячеечных структур, их деревянные каркасы обтянуты тканью и заполнены мягкими цветными кубиками с варьирующимися текстами. Своей «мягкотелой» субстанцией они создают впечатление «телесности» кубических единиц, из которых складываются целостные кубоорганизмы. Как и все остальные кубики, скульптурные рельефы рассчитаны на контакт со зрителем и строятся на тактильных приемах, провоцируя его на соучастие в этом творчески незамкнутом процессе.

Первыми в серии «Кубических организмов» появились «Переменчивые люди» *(Interchangeable People),* 1981, в которых идея белой московской работы «Идеальный человек», 1976 (стр. 85) получила дальнейшее развитие, «наполнившись» кровью и цветом. На гранях каждого кубика этих двух художественных организмов обозначены различные понятия в их диапазоне от позитивного до негативного аспекта, как например: рациональный – реалистический – нормальный – странный – ненормальный – сумасшедший. Фигура взрослого выкладывается из более сложных понятий; ребенок, как и подобает возрасту, еще простой и наивный. Вечный процесс становления их характеров, модулируемый от зрителя к зрителю, отражает состояние натурального человека с помощью строгих концептуальных «аллегорий».

«Кубические организмы» на выставке в Fine Arts Museum of Long Island, Hempstead, NY, 1991. Слева направо: «Собака-сфинкс или календарь на 100 лет», 1982; «Человек из Вавилона», 1983; «Агиография человека», 1983; «Блуждающее сердце»,1984; «Абсолютный роман», 1986; «Человек-выставка», 1982.



В конкретной развертке одного и того же качества, скажем, ума, можно проследить его божественную и инфернальную сущность. Если пронаблюдать мутацию этого качества сверху вниз, начиная с мудрости, образно говоря, одаренности небесной силой, то ее постепенная деградация будет проходить сначала через процесс интеллектуализации, затем интеллект будет упрощаться, нейтрализоваться, приспосабливаться, обезличиваться, конденсироваться и «выпадать» в осадок глупости. Внешний интеллект может быть приводной силой внутреннего невежества, посему эрудиция тупиц бывает опаснее отсутствия всяких знаний. Далее траектория спуска ведет к еще большему детрименту ума, от глупости к слабоумию или безумию и демонической форме своего приложения. Либо человек попал в цель, либо сам превратился в нее.

В переменчивых кубоорганизмах каждое качество показано развернутым согласно своей шкале: в своей исходной форме, на нейтральной полосе и в своей максимальной лимитации. Природа оперирует контрастами через их прослойки и промежутки, как например, между летом и зимой, между точкой кипения и точкой замерзания есть переходные состояния, есть своя весна и своя

Вид стены с работами в лофте
в Нью-Йорке, 1987.



осень. В своей полноте обобщенное понятие реализуется через + и -, через свои противоположности. На шкале градации от белого цвета к черному есть нейтральная полоса серого. Но что такое черное в этом случае, отсутствие белого? А белое – отсутствие черного? Таким же образом одна и та же энергия переливается из одной своей крайности в другую, что и показано в характере и привычках «Переменчивых людей», которые можно варьировать от святого до дьявола, от гения до тупицы, от вегетарианца до каннибала или, скажем, составить доскональную характеристику с работы. Плотин считал, что человечество застряло где-то между богами и зверьми. Отсюда можно сделать вывод, что, склоняясь то к верхнему, то к нижнему регистру, одни приобретают божественные качества, другие пополняют бестиарий, превращаясь в «челозверя» или «зверочела». Но и то, и другое случается крайне редко, в основном человечество держится нейтральной полосы, которая сама по себе никуда не ведет. Так и из этих фигур можно сделать личности мало приметные. На одной из граней каждого кубика написано слово «нормальный», что позволяет выложить безличную посредственность. Можно подойти к работе совсем другим путем и выложить фигуру по цвету, сделать ее пестрой, почерневшей или раскрасневшейся.

Переменчивость кубических людей зависит от зрителя, который выкладывает их как собственную поэзию шанса, создавая характер по своему личному образу и подобию. Свобода интерпретации этой кубопоэмы зависит от степени развития сознания самого интерпретирующего, насколько он свободен от стандартов социального мышления и личных психических кренов, и в какой мере он одарен способностями к творческому и ментальному восприятию. Зритель выстраивает этот художественный образ так же, как он «выстраивает» свой собственный. Каким бы спонтанным, шутливым, ироническим или инфернальным его ни выкладывали, он не случаен, а «воплощает» ресурсы мышления и подсознательную проекцию выкладывающего. Это искусство создания образа, которое переходит с автора на зрителя, завершающего каждый раз форму произведения, которая в то же время не имеет завершения. В ней, как в жизни, все подвержено изменению, кроме самих перемен. Своей

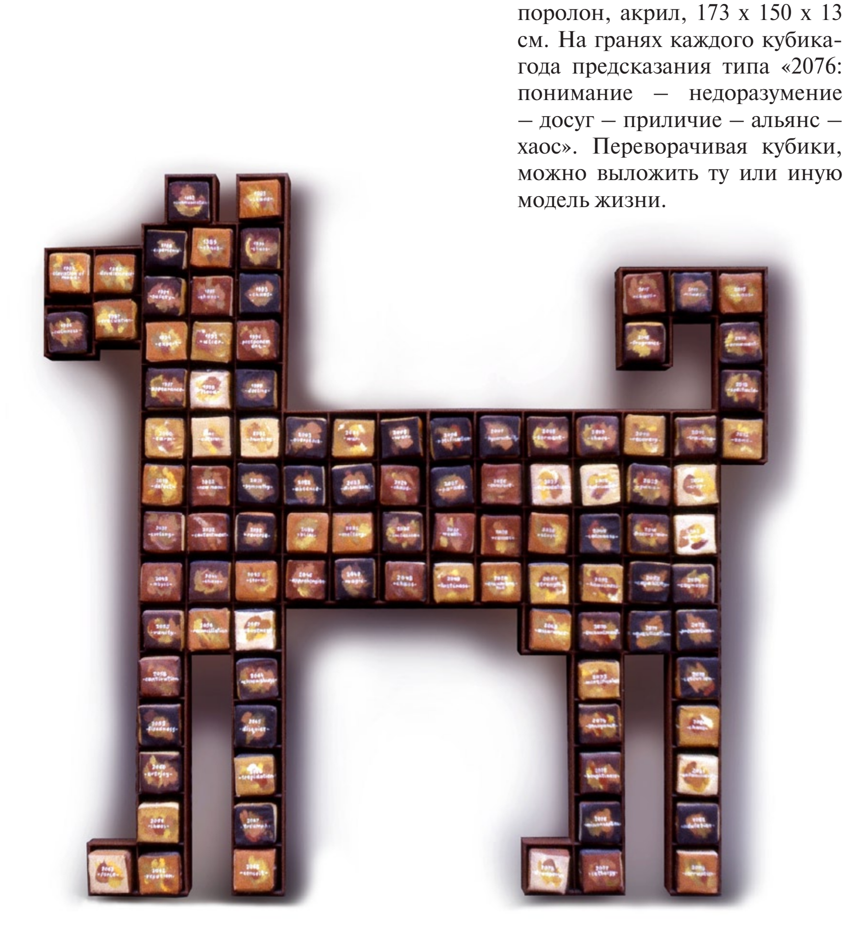
стереометрией характера работа провоцирует монолог, разговор с самим собой, но не наедине, а в гуще всяких других голосов, вариантов и возможностей выбора. В конечном счете из всех других голосов каждый выбирает свой собственный.



«Переменчивые люди» : «Взрослый», 1981, 196 x 184 x 14 см; «Ребенок», 1982, 89 x 82 x 13 см, дерево, холст, поролон, акрил. Переворачивая кубики, можно выложить от святого до дьявола, от гения до тупицы и т.д.

«Собака-сфинкс или календарь на 100 лет» *(Dog–Sphinx or Calendar for Next 100 years)*, 1982, представляет собой стокубовое произведение с различными предсказаниями на шести сторонах каждого кубика-года. Например, 2009 год содержит или, точнее, содержал следующие возможности: случайность – эрозия – эксперимент – излишество – спокойствие – хаос; 2076 год имеет иной выбор прогнозов: понимание – заблуждение – отдых – альянс – предприимчивость – хаос. Манипулируя этими кубиками, зритель может выкладывать свою собствен-

«Собака-сфинкс или календарь на 100 лет», 1982, дерево, холст, поролон, акрил, 173 x 150 x 13 см. На гранях каждого кубика-года предсказания типа «2076: понимание – недоразумение – досуг – приличие – альянс – хаос». Переворачивая кубики, можно выложить ту или иную модель жизни.



ную модель жизни; при этом одной из вариаций, запрограммированных в этом сфинксе, может явиться полный хаос – на все 100 лет. Об этой возможности предупреждает каждый кубик, имея неизменно на одной из своих сторон слово «хаос». Популярная в современной науке модель случайного порядка или организованного хаоса содержит в себе потенцию всех возможностей. Аналогичную идею можно подать психологически: в суете человеческой жизни спокойствие фрактального равновесия скрыто за очевидным хаосом. Объективные тенденции в



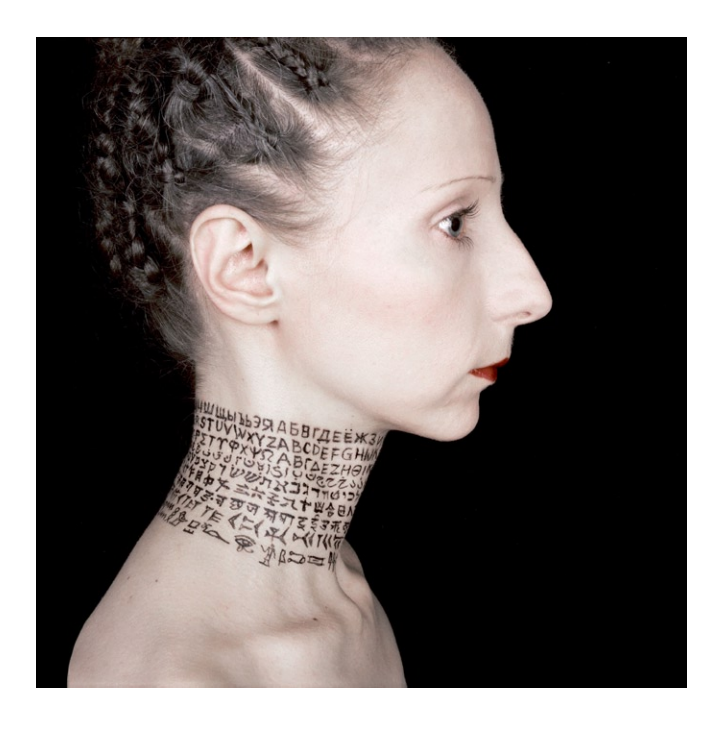
«Человек из Вавилона», 1983, дерево, холст, поролон, акрил, 117 х 175 х 13 см. На гранях кубиков написаны буквы шести алфавитов (санскрит, китайский, иврит, арабский, английский и русский). Переворачивая и переставляя кубики, можно образовывать слова и леттристские формы.

нашей жизни варьировались согласно времени и месту, как например, интернациональный мир Нью-Йорка не замедлил отразиться в лингвистическом многоголосии некоторых кубоорганизмов.

Антропоморфная фигура Вавилонской башни с соответствующим названием «Человек из Вавилона» *(Man of Babel)*, 1983, составлена из кубиков-букв шести языков: санскрита, китайских иероглифов, иврита, арабского, английского и русского. Языковая полифония, свойственная ранним хоровым партитурам, здесь доведена до концептуального минимума, до всего лишь букв разных алфавитов. Многонациональная толпа кубиков может свободно передвигаться по ячейкам этой сидящей в ассирийской позе фигуре. Переворачивая и переставляя кубики, можно составлять слова, образовывать лингвистические неологизмы и формы подобно искусству леттризма. Эта «человекообразная» метафора Вавилонской башни построена на отражении многонационального характера Нью-Йорка, можно сказать – Нового Вавилона, в котором мы обитали много лет. Вместе с творческой свободой, которую мы обрели на западе, произошел временный процесс некой регрессии в состояние хаоса, который царит в вечной пестрой суете художественной среды этого города. Крайне экстравертный по своей сущности, он является конгломератом всего, что ни попадя, где все считается нормальным, даже самое ненормальное. Здесь мы соприкоснулись с разными формами отклонений и психических фрагментаций, столкнулись с таким атавистическим индивидуализмом, который скорее можно охарактеризовать животным эгоизмом. В переполненной художественной среде качество легко размывается количеством, чему способствует также желание большинства художников «воткнуться» в приличную галерею любыми путями. Несмотря на разнообразие характеров, большинство нью-йоркской богемы повторяет общепринятые мысли, которые всего лишь по-разному стилизованны. Короче говоря, как любой, кишащий толпой город, Нью-Йорк стимулирует экстериаризацию взаимоотношений за счет обеднения внутренних ценностей. Может быть, не случайно мы стали свидетелями падения двух его «вавилонских» башен спустя много лет после создания этой работы.

Траекторию этой «вавилонской» идеи многоязычия можно проследить в работах разных периодов. Начиная с хоровой партитуры на пяти славянских языках, написанной в 1974 (стр. 12), она разрабатывается в кубоорганизмах периода 80-х и варьируется в фотоконцептах следующих двух десятилетий. В отличие от «Человека из Вавилона» в нашей совместной фотографической работе «Алфавитный перешеек» *(Neck of Alphabets)*, 1989 лингвистические срезы показаны не только в языковом, но и во временном пласте. Они поднимаются кольцами из глубины истории согласно временному критерию, от самых древних языков, египетских иероглифов, вавилонской клинописи, санскрита и китайского переходят к иврину, арабскому, греческому, английскому и заканчиваются русским, одним из самых младших в индоевропейской семье. В своем же завершающем виде лингвистическая

«Алфавитный перешеек» *(Neck of Alphabets)* © 1989.



полифония многоязычного мира приняла форму всего лишь одного слова – «мысль». В фотоконцепте «Европейские мысли» *(European Thoughts)*, 2004, оно написано на нескольких европейских языках: на английском, русском, немецком, французском, итальянском и испанском. «Кружева» мыслей во многом идентичны в европейском сознании. Отсюда и визуальное решение работы: антенна приема общеевропейской мысли образуется из нитей коммуникаций, завязанных на волосах, как сплетающиеся кружева фаты. Слова, слова, слова – а мысль за ними одна.

Молекулярная структура красного подвешенного в воздухе гуманоида под названием «Человек-выставка» *(One Man Show)*, 1983, составлена из отдельных открывающихся кубиков. Как один многоклеточный организм все они связаны одной нитью, и каждая ячейка несет в себе какой-либо концепт, ключ к определенному опыту жизни или черте характера. Например, внутри одного из центральных кубиков написано: «Считаю себя совершенно независимым от всех остальных», а между тем он соединен веревками со всех сторон со всеми остальными кубиками. Это одно из индивидуалистических заявлений не соответствующих реальности, где все переплетено, как нити в ткани, и говорить о возможности подлинной свободы в подобном сплетении социума так же утопич-



Деталь работы «Человек-выставка», 1982. Надпись: «Считаю себя совершенно независимым от всех остальных».



«Человек-выставка» *(One Man Show)*, 1982, картон, холст, дерево, веревка, акрил, 226 x 79 x 10 см. В многоклеточном организме связанных между собой открывающихся кубиков каждый из них содержит какой-либо концепт, ключ к определенному опыту жизни или черте характера.

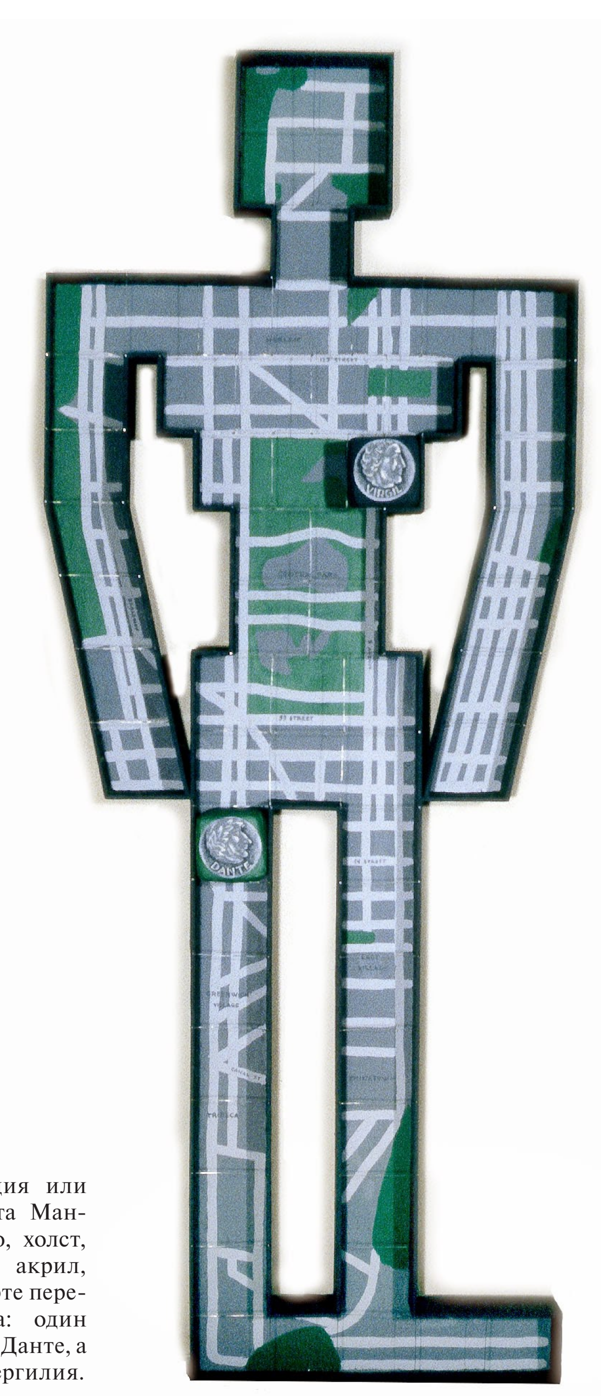
но, как искать в поле ветра. По своей клеточной системе эта «персональная выставка» более всего похожа на ранние кубики. Здесь они сплелись в один большой кубоорганизм из 51 кубика Пандоры, куда и предлагается заглянуть любопытному зрителю. Все кубики сразу открыть невозможно: «листая» кубические страницы этого концептуального романа, зритель может открывать их только в последовательности. С одной стороны, работа представляет собой персональную выставку, соло, разговор с самим собой, с другой – ее монолог строится на внутреннем полилоге составляющих ее кубиков, целом хоре, где каждый имеет свою личную арию.

Человек по своему психическому строению состоит из мириад проходных состояний, сменяющих одно другое; он есть толпа скользящих индивидуумов, стечение «об-100-Я-тельств» в одном лице. Толпу мы привыкли видеть снаружи, но метафорически она присутствует внутри каждого человека. И совсем не обязательно, что это сигнализирует о симптомах невроза множественной личности. Клетки организма человека в той или иной скрытой форме имеют свой голос, подчиняясь или не подчиняясь в случае каких-то проблем с мозговыми центрами. Мысли тоже говорят на много голосов, сменяя друг друга в автономном порядке или в потоке ассоциаций. Психика человека оплетает его сознание, как тело душу. Временный в своей деятельности, но вневременной по своей сущности, человек в своей бытовой ипостаси является совокупностью физических, психических и ментальных процессов, связанных с таким же конгломератом импульсов извне. При этом он и не подозревает о толпе своих собственных голосов, резонирующих на разных частотах его каждодневных привычек, рефлексов и всяких природных инстинктов, обитающих в недрах подсознательного. Каждый человек в своем варианте – это персональное шоу, в котором главным героем является его фокусированое эго, состоящее из мириад маленьких «я». Таким он фигурирует в бытовой реальности, но в потенции та же организация имеет совершенно иной смысл. По своему высшему назначению человек представляет собой микровселенную, а вселенная, говоря аллегорически, макрочеловека.

Каждая новая работа в этой серии подхватывает и углубляет «мысли» предыдущего кубического организма. Искусство может заполнять метафизическое поле без лишних на то слов и размышлений. Так, в виде стоящей фигуры был сделан рельеф под названием «Божественная комедия» *(Divine Comedy)*, 1984. Он представляет собой карту Манхэттена, по которой бродят два кубика: один – зеленый, еще живой Данте, а другой – серая тень Вергилия. Чтобы понять более подводные слои этой аллегории, заглянем глубже в историю. В древнегреческих мистериях царство Плутона символизировало не загробный мир, а тот самый, в котором мы все тут обитаем, но в его грубо заземленном и ограничивающем аспекте. Одушевленный «мертвыми» душами, он функционирует по вполне устоявшимся законам человеческой цивилизации: ее рая, ада и ее чистилища. Каждый огромный город, не только Нью-Йорк, окружен скоплением довольно тяжелой энергии, образованной всякими психофизическими шлаками миллионов его жителей. Подобный заряд трудно уравновесить филантропией, позитивными порывами молодости, доброжелательностью некоторых и мудростью одиночек, поскольку коллективный чад беспокойства постоянно самовоспроизводится: люди его выпускают и им же питаются. В какой-то мере человек может продуцировать свой собственный рай и собственный ад, переживать моменты счастья и трагедии, но в большей части своего времени он находится в промежуточном состоянии, более всего похожем на чистилище, особенно в большом городе. Гигантское скопление масс имеет тенденцию к образованию культурного центра духовного варваризма. Если бы в этот момент мы находились в Москве, то на месте Нью-Йорка, несомненно, была бы ее карта, построенная, как у Данте, на кругах ее блиновидной формы. Манхэттен же благодаря своей кишкообразной выкройке легко ложится в человеческую фигуру, в антропоморфную модель города, которым, если верить астрологическим заключениям, как раз и правит Плутон. В композиции работы зеленеющий «Центральный парк» вполне гармонично расположен в его животе. Мир одет в желания плоти, а Манхэттен особенно.

Феномен чистилища можно рассматривать с разных точек зрения: с позиции проходящего чистку и с позиции чистильщика. Например, для всякого рода бесов чистилище – это сущий рай: они находятся в ситуации контроля, у них масса развлечений, куча возможностей и свобода действия. В каждом большом городе можно найти много дикости, порожденной эксцессами коррупции власти, патологической нищеты и такого же патологического богатства. (На этот счет Томас Манн в «Волшебной горе» устами иезуита Нафты однозначно резюмировал, что каждый богатый в мире либо вор, либо наследник вора.) При таком дизбалансе нормализация жизни сверху обыкновенно оборачивается профанацией и контролем бессознательных масс с помощью хлеба, зрелищ или кнута. А попытка нормализации снизу чаще всего превращается в бунт и порождает хаос еще более разрушительный. История чистилища человеческой жизни повторяет один и тот же мотив, исполненный внутреннего беспокойства и внешнего беспорядка. И всякого рода скептицизм и ирония на этот счет не могут предохранить социального человека от невольного участия в этой слепой борьбе в слепой кишке материи.

Однако при всем сказанном эта работа представляет собой пессимистическую картину только отчасти. Фигура Данте напоминает зрителю о его свободном статусе во всей его комедии. Он, как положено пилигриму, странствует в этом мире, но сам он не принадлежит ему. Данте ходит не только по кругам чистилища и ада; Беатриче сменяет Вергилия и поднимает его в иную зону. Тот же мотив можно перефразировать, пользуясь другими литературными источниками, например, в «Евангелии от Фомы» (§56) он подан более категорически: «Тот, кто понял мир, нашел в нем только труп, а кто нашел труп, тот уже выше этого мира». Если обожествление материи приводит к девальвации духовных ценностей, то интенсификация идеального способствует обратному процессу. До тех пор, пока человек отождествляет себя с жизнью вокруг, объектом своих чувств, то его душа начинает делить все тленные качества окружающего мира, таков закон гравитации в плутоновом царстве. Но не в отрицании его суть – через него человек постигает свою собственную судьбу. Мир является зеркалом души; и в лаби-



«Божественная комедия или антропоморфная карта Манхэттена», 1984, дерево, холст, поролон, проволока, акрил, 208 x 81 x 13 см. По карте передвигаются два кубика: один – зеленый, еще живой Данте, а другой – серая тень Вергилия.

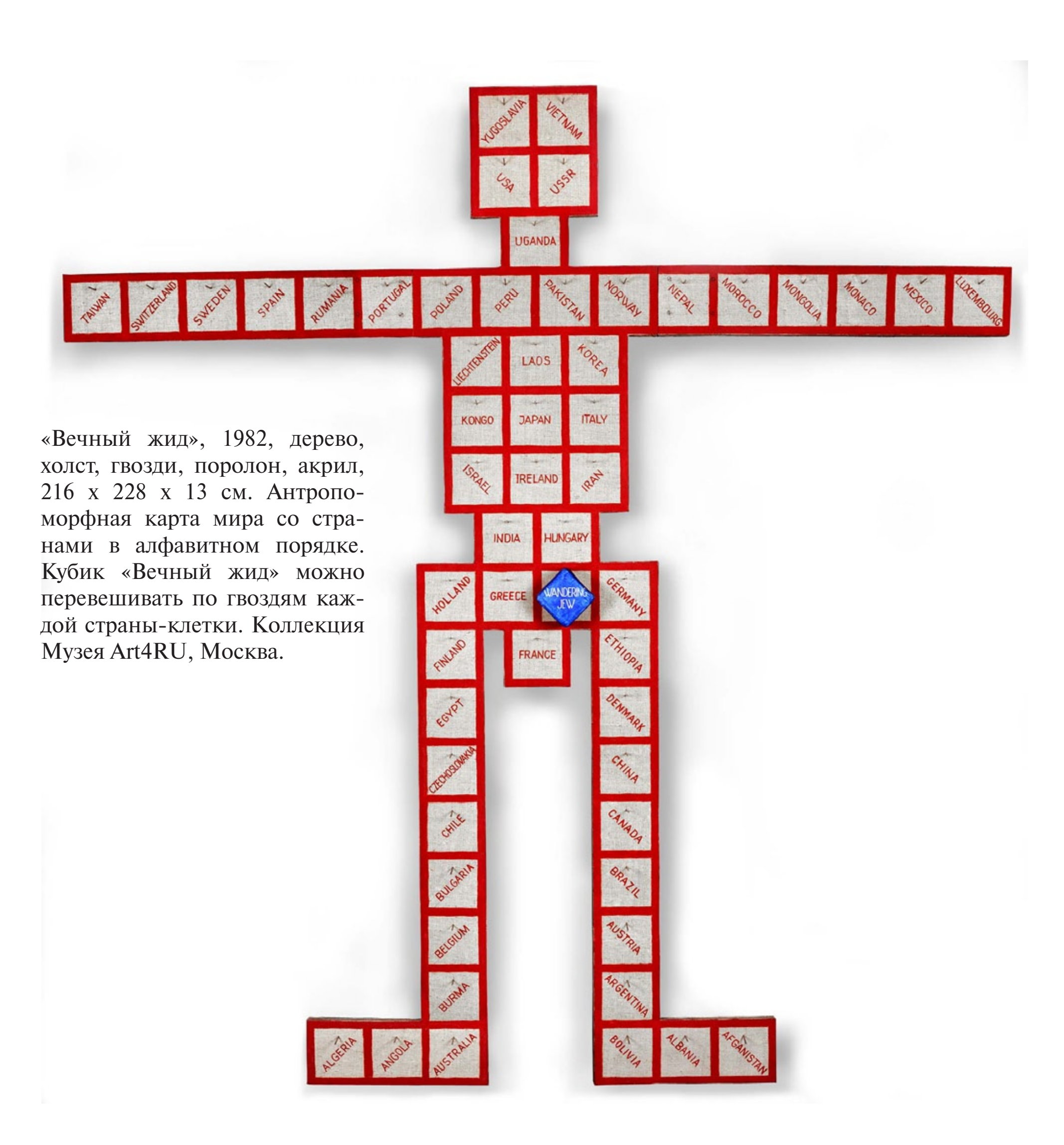
ринтах его отраженных и отражающих повторений легко запутаться. Но, как уверяют многие древние источники, тот, кто знает, что это всего лишь зеркало, блуждание в зазеркалье становится временным.

В работе «Вечный жид» *(Wandering Jew)*, 1982, эта же тема развернута в интернациональном масштабе, т.е. на распростертой плоскости всего мира, который здесь показан в образе человека. Корни ее идут от ранней московской кубопоэмы «Рабинович», 1975, (стр. 72), чье культурно-географическое поле, по которому бродил тогда тов. Рабинович в России, резко увеличилось и приняло антропоморфные очертания. «Вечный жид» представляет собой «очеловеченную» карту мира, равномерно разделенную квадратно-гнездовым способом на страны, расположенные по английскому алфавиту. Концептуальная география начинается с ног, где находится Австралия и Афганистан, а заканчивается головой, куда по распределению попали США, СССР, Югославия и Вьетнам. Франция же волею судеб ока-



«Вечный жид», 1982, рисунок на стене, 216 x 228 x 13 см. Выставка «Young Fluxus», «Artists Space», Нью-Йорк.

залась между ног. В каждую из этих стран-квадратов вбит гвоздь, на который вешается голубой кубик с титулом вечного жида, символизирующего в том числе и эмиграцию. Если его потрясти, внутри него звучит колокольчик. На «шахматной» доске в форме человека игра идет только одной фигурой, которая бродит по всему свету и на каждом встречном гвозде может быть повешена. В первоначальном варианте на интернацио-



«Вечный жид», 1982, дерево, холст, гвозди, поролон, акрил, 216 x 228 x 13 см. Антропоморфная карта мира со странами в алфавитном порядке. Кубик «Вечный жид» можно перевешивать по гвоздям каждой страны-клетки. Коллекция Музея Art4RU, Москва.

нальной выставке «Молодой флюксус» в Нью-Йорке в 1982 году фигура, пробитая гвоздями, была нарисована прямо на стене. Ее перманентной частью являлся только один «бездомный» кубик. Когда же эта выставка поехала в Вашингтон, распростертая фигура обросла деревянной плотью.

Согласно мифу, чья терминология использована в названии этого кубического организма, тому, кто бросил камень в Христа, подгоняя его на муку, он предсказал блуждание в этом мире до второго пришествия. Существовало две версии этого апокрифа: в одной вечный жид Картофилус крестился, принял имя Иосифа и стал праведником, а в другой, более распространенной, Агасфер все так и скитается по свету во тьме своего сознания. Однако идея этой работы не следует впрямую традиционному мифу, а скорее обобщенно символизирует блуждание человеческой души в материальном мире. Во многих древних легендах разных стран и народов большинство бессмертных персонажей как отверженные странствуют по свету. Так и в библейском варианте, вкусив «интерес» к познанию в виде яблока, Адам и Ева должны были покинуть рай и окунуться в мир лимитаций трехмерного мира. По мнению Гессе, «в каждом индивидууме дух превратился в плоть, в каждом божественное начало подвержено страданию, внутри каждого спаситель прибит к кресту.»[5] Можно к этому еще добавить, что каждый бросающий камень в проводников в трансцендентное поле (будь то христиане, индуисты, буддисты, суфи...) бросает его прежде всего в самого себя, блокируя свою духовную потенцию, оставаясь в этом мире вечным странником.

Человек считается финальным продуктом эволюции и одновременно ее семенем – семенем сознания, в котором уже заключено и начало, и конец. А между ними – путь. Вот этот путь и показан в работе «Агиография человека» *(Hagiography of Man)*, 1983. События его жизни развертываются из клейма в клеймо в этом многоячеечном объекте-житии. В рисунках или скорее мини-чертежах, составленных из клеток, фрактально повторяется сама фигура этой работы; она и есть главное действующее лицо своего концептуального рассказа. Картография судьбы условна. Визуальное повествование спускается с головы в ноги, но не прямолинейно, а как

«нисходящий подъем». Ту же мысль можно выразить по-английски двуцветно с красным внутренним смыслом.

Falling rise of a journey on earth

Работа не является проекцией реальной судьбы, это произведение искусства, отражающее только процесс с допуском сомнения и скептицизма. «Нини-гилизм» –



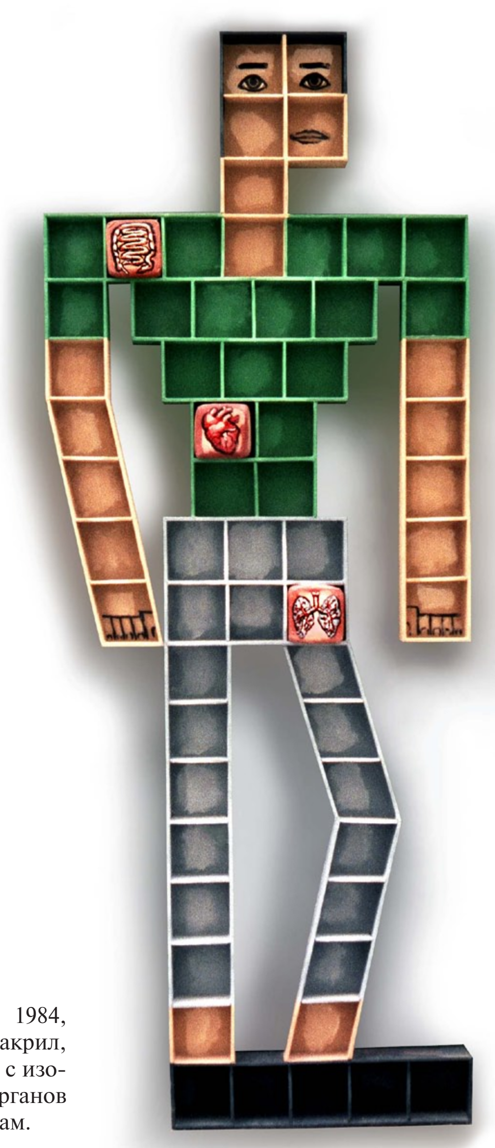
«Агиография человека», 1983, дерево, холст, акрил, нитрокраска, 208 х 117 х 13 см. Пиктографическое житие архетипа, развертывающееся по ячейкам сверху вниз.

это тоже форма защиты от неизвестного и потому настораживающего. В подъеме над горизонтом коллективного сознания искусство может служить опорой для психологического взлета не только над социальной кутерьмой, но и гораздо выше. Во все наши работы незаметно вкраплена эта идея с надеждой, что она может стимулировать зрителя на более глубокие поиски в его навигации в мире искусств.

Человек в том виде, каков он есть, далеко не является законченной формой развития, а скорее представляет собой некое переходное состояние. Каждый видит эту визуальную биографию в согласии со своей собственной судьбой. Все миры, и низшие, и высшие, кодированы в генетике человека, который в свою очередь фиксирован во времени. Сложно перейти этот океан временного за срок, отпущенный этим же самым временем, пока тело еще не исчерпало свои силы. В век акселерации этот переход больше похож на бег с препятствиями, и чем дальше, тем сложнее. Если из 100 виртуальных километров пройдено уже 90, то их можно считать только половиной пути, ибо к концу не только усталость накапливается, но и сложности сгущаются, провоцируя на катарсис. У Новалиса есть замечательная строка на этот счет: «Куда мы все идем? – Всегда домой.» («Wohin denn gehen wir? – Immer nach Hause.») Во время «агиографического» путешествия по жизни происходит метаморфоза всего организма: в физическом плане он деградирует и дряхлеет, а в плане сознания при определенных условиях может происходить совсем даже обратное – обогащение ресурсов души благодаря последовательной реактивации энергетических центров или в иной терминологии чакр, сефир и прочих узловых сплетений. Все это хорошо известно во многих видах духовной практики. Дороги могут быть самые разные, но ведут они к одной и той же цели, т.е. на гору можно забираться с разных сторон, а вид с ее вершины на все 360 градусов одинаковый для всех.

В гуманоиде «Блуждающее сердце» *(Wandering Heart)*, 1984, близком по теме к «Агиографии», мягкие кубики с изображенными на них органами тела могут переставляться по разным клеткам организма. Есть люди, которые ведут себя, как какой-то один орган, скажем,

человек-сердце или, наоборот, такой, кто все печенки проест, или не человек, а сплошной желудок, одни мозги или, одним словом – член. И все эти доминирующие натуру органы очень даже могут быть блуждающими. В таком виде они являются эвфемизмом не только вну-



«Блуждающее сердце», 1984, дерево, холст, поролон, акрил, 208 х 114 х 13 см. Кубики с изображением внутренних органов переставляются по ячейкам.

тренней неустойчивости, но и органического брожения во внешнем мире.

Gloria mundi притягивает человеческие души: мы помещены в этот мир без нашего того ведения и может быть без нашего желания, по причине, не ведомой нам. С уверенностью мы можем только строить гипотезы. И все-таки в конце концов, как стрелка компаса, указывающая всегда в одном направлении, сердце человека рано или поздно начинает тянуться к своему высокому предназначению. Если оно в состоянии приподняться над суетой мира, то и миру сложнее овладевать им. Однако без внутреннего контроля это пустые сло-



«Нерон»,1984, дерево, поролон, холст, акрил, 60 х 48 х 13 см. Архетип властителя составлен из кубиков с изображением бюстов императоров и вождей: Ксеркс, Агамемнон, Чингиз Хан, Ленин, Петр I, королева Виктория и т.д.

ва; сначала надо преодолеть свои собственные мысли и чувства, а только потом уже весь остальной мир. До тех пор, пока «узел» сердца (или чакра Анахата в терминологии древнеиндийских упанишад) не будет развязан, человек представляет собой всего лишь процессию своей собственной судьбы. Жизнь в нем варьирует свои конфигурации и различные сюжеты, которые он часто принимает за свободу выбора и с концом своего

существования отправляется в очередную переработку для следующих успешных или неудачных трансмиграций в материи. «Иммунитет» к смерти вырабатывается только через жертвоприношение своего собственного сердца – его узел должен быть развязан.

Бюст «Нерон» (*Nero*), 1984, выполненный в античном стиле, представляет собой архетип властителя. Император Нерон казался наиболее подходящей фигурой для этой цели, представляя собой некое среднее арифметическое всех тиранов: в меру реформатор, в меру злодей и актер в душе. Он, как и большинство тиранов, начал свое правление с преобразований «во имя народа», но,



«Лицо», 1984, дерево, поролон, холст, акрил, 116 x 161 x 13 см. Кубики лица можно менять местами.

завороженный властью, неблагополучно кончил ее узурпацией. Власть в своем дистиллированном виде не имеет меры, не имеет спокойствия; она должна все подчинять своей воле; у нее много раздражителей типа справедливости, благоразумия, этики и всяких прочих «частностей» жизни. Но, как показывает история, победитель часто попадает в зависимость от своего же собственного тщеславия и от своей собственной власти над миром –

а посему и в зависимость от мира, которым он управляет. В основе чувства власти лежит все тот же биологический инстинкт, согласно которому в стае животных выбирается вожак, а большая рыба заглатывает малую. Даже обычный человек своей привычкой к мясоедству и аппетиту к плоти другого существа подсознательно демонстрирует тот же захватнический инстинкт, которым природа щедро наградила хищников.

Бюст Нерона не является одиночкой; генетику его единовластия делят с ним составляющие его клетки-кубики с именами других императоров, царей, вождей и первых секретарей. На всех сторонах кубиков нарисованы миниатюры разных властителей, фрактально повторяющих самого Нерона. Среди них такие имена, как: Ксеркс, Чингиз Хан, Ленин, Агамемнон, Петр I, Королева Виктория, Кайзер Вильгельм, Птоломей и прочие персонажи, всего 54 представителя власти, латентная сила которой идет через все времена и народы. Она опьяняет, развращает и тяготеет к коррупции – абсолютная же власть тяготеет к абсолютной коррупции.

Бюст с текстом («Ничего хорошего из этого не выйдет» *(Nothing Good Will Come of It)*, 1984, складывается из кубиков с самыми разными понятиями, от крайне абстрактных до абсурдно конкретных: бессмертие, благодать, ипподром, аура, намек, советник плэйбоя, 12 ворот, тень, икра, и т.д., всего 234 понятия на выбор. Выбор всегда есть, но является ли он таковым по сущности для натурального человека? Витальность, которая пронизывает жизнь особенно в начале каждого жизненного цикла, всегда вовлекает его в какую-то активность, куда-то его ведет, но по сущности никуда не приводит. Жизнь дана, чтобы жить – такова ее натуральная установка. Природа преломляет и трансформирует одно состояние в другое ради своего собственного существования. А ее существование это и есть вечное становление, которое никогда не становится и не останавливается. Она неизменна только в отношении своих вечных перемен. Все повторяется и

<table>
<tr><td>ре</td><td></td><td>реперепе</td><td></td></tr>
<tr><td>пепе</td><td></td><td>титити</td><td></td></tr>
<tr><td>титити</td><td></td><td>рует</td><td></td></tr>
<tr><td>рурууется</td><td>и</td><td>ся</td><td>на разные лады.</td></tr>
</table>

«Ничего хорошего из этого не выйдет», 1984, дерево, холст, поролон, акрил, 116 x 161 x 13 см. На гранях кубиков даны разные понятия: «красивые слова», «12 ворот», «манифест», «лебединое озеро», «постоянное мышление» и пр.



Транзитная сущность ее остается стабильной, а форма все время меняется, следовательно, и все ее мутации формальны, а раз так, они в каком-то смысле «игра ее слов» — что и предлагается зрителю в этой неперманентной по содержанию работе, предупреждающей, что ничего хорошего из этого не выйдет.

Естественно, относительное и неперманентное вызывает тягу к своей противоположности: стремление к абсолютному и вневременному. Таким образом в этой серии появляется образ ангела, который «вселяется» в крылатое тело кубического организма под названием «Серафим» *(Seraph)*, 1984. В онтологическом плане все берет свое начало в абсолютной бесконечности, туда же в конце концов и возвращается. А ангелы согласно мифо-

религиозным источникам существуют где-то в промежутке между бесконечностью и ее конечным проявлением, поэтому испокон веков они считались посредниками неба на земле. Через вестников (что и означает «ангел» по-гречески) до человека доходили и, наверное, доходят и сейчас всякие вести: и снизу, от так называемых падших ангелов, и сверху от тех, которые помогают нашему сознанию

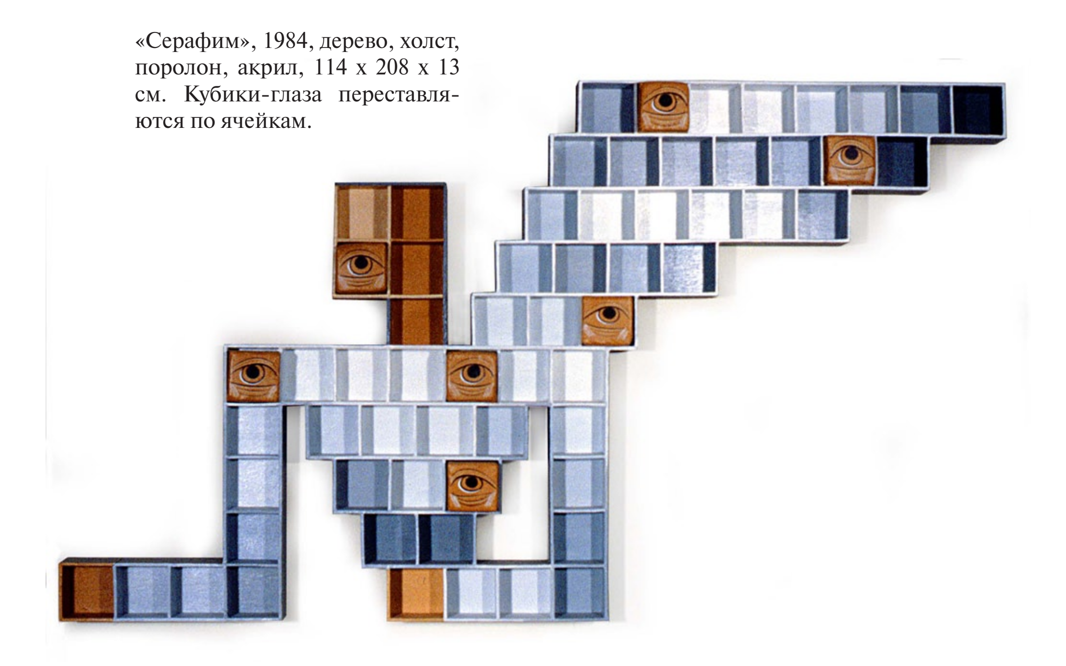
П≈Р≈Л≈Т≈ТЬ

по ту сторону горизонта жизни. У разных народов их энергетическая волна принимает разные ипостаси, например, эту же функцию «сталкера» у буддистов выполняют бодхисатвы, у китайцев, бессмертные мудрецы, а у древних греков в этой роли чаще всего выступает Гермес в своих окрыленных сандалиях. Как всегда, человек представляет себе все эти силы в человеческой форме, по своему образу и подобию, но чаще всего с крыльями. Если Бог создал человека, то и человек создал себе Бога и его ангелов.

Бестелесное астральное «тело» этих вестников обладает силой полета сознания; в этом и заключается символика их крыльев. Нанизывая одну метафору на другую, можно сказать, что у них не крылатая спина, а окрыленное мыслью сердце. Возможно, они представляют собой фокус такой энергии, качеством которой является сознание. Если они изъясняются на языке бесконечности, то мы в своем понимании с трудом сводим ее «концы» с концами. Плотность материи почти не пропускает к нам трансцендентные волны, но тем не менее человечество связано с ними своей интуицией. У оккультистов, в частности у Парацельса, врача-алхимика эпохи Возрождения, было такое мнение, что в человеке сожительствует ангел со зверем; один служит небесам, а другой природе. Божественный потенциал присутствует в каждом живом существе, но выражается очень по-разному: бесплотные существа, как им должно, парят в абсолютном, а жизнь человека проходит в мире физической формы, где все относительно. Но и в нем где-то внутри обитает свой ангел-хранитель или охранник.

В кубическом «Серафиме» глаза переставляются по всему телу, но не как блуждающие почки; иносказательно они свидетельствуют о потустороннем зрении, благодаря которому можно видеть всегда и во всех направлениях одновременно. В небесной иерархии есть и такие ангелы, которые своим многоглазием глазят до смерти. «Семиглазие» в работе олицетворяет не степени видения, а сплошное зрение и, главное, способность видения в другом измерении, о котором мы можем только догадываться. Сакральное закрыто от обыкновенного глаза, в то время как трансцендентная сила, олицетворяемая человеческим воображением в виде ангела, способна «видеть» ультимативную форму реальности, в которой нет деления на субъект и объект. Такая сила является свидетелем своего собственного сознания, поэтому ее видение и знание совпадают, образуя одно целое, т.е. способность «видеть» знание и «знать» видимое. Согласно Дионисию Ареопагиту, автору ключевой в христианстве «Небесной иерархии», глаза серафимов и херувимов всегда открыты и не упускают из вида источника творения. Да предохранят они читающего эти строки от их буквальной ин-

«Серафим», 1984, дерево, холст, поролон, акрил, 114 х 208 х 13 см. Кубики-глаза переставляются по ячейкам.



терпретации! Естественно, аллегорический язык следует понимать аллегорически и не пытаться ловить ангелов сачками.

«Абсолютный роман» *(Absolute Novel)*, 1986 (стр. 130-131), представляет собой сочинение, исключительно относительное по своему содержанию. Зрителю, который одновременно является и читателем, и писателем, предлагается возможность выстраивать его сюжет по собственному желанию. В отличие от всех предыдущих «Кубических организмов», составленных из разных понятий, здесь можно выкладывать последовательный текст из незамкнутых предложений, которые перетекают из одного в другое. Не смотря на субъективную форму интерпретации, роман имеет объективный базис и развивается, можно сказать, по тао: через борьбу и взаимодействие плюсов и минусов судьбы в переплетении ян и инь. Ультракороткий, почти как телеграмма, он написан сразу на двух языках: три стороны по-русски, а три по-английски.

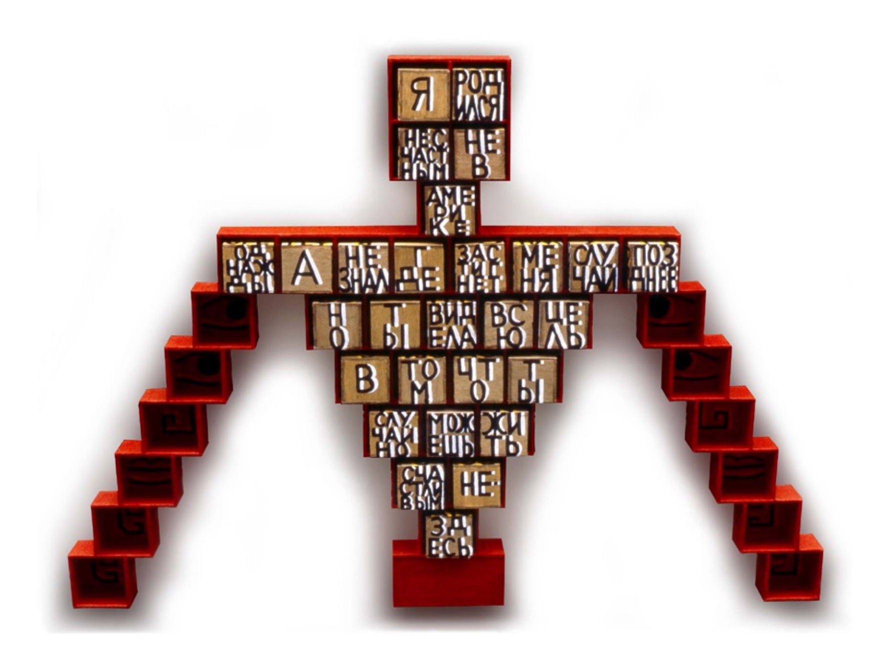
Английский сюжет написан примерно в таком же стиле и меняется в рельефе, как вербальный жилет английского или русского покроя. Скорее всего, эта поэма беспристрастна, в ней родной язык – языческий. Ее главная нить не в повествовании, а в передаче ритуальной цикличности жизни, в том, что принято определять как «миф о вечном возвращении». При выкладывании кубиков с разными понятиями дается возможность не только переходного действия, но и перехода с одного лица на другое, таким образом, «ты» переплывает в «я», «смерть» в «жизнь», «прошлое» в «будущее», а следствие становится своей собственной причиной. Благодаря этому одно «судьбы сплетение» переплетается с другим, образуя общее неделимое целое, все «10 000 вещей», как говорят китайцы. В романе эта хроно-топологическая картина жизни кодируется одним бесконечным и незамкнутым предложением. Его линеарное сцепление слов отражает нелинеарные скачки в понятиях. Носителем действия становится не герой, а проходящий мимо зритель, который на какой-то момент делает конкретный выбор в сюжете, а любой следующий за ним меняет его конкретность на свою собственную версию. Согласно Гераклиту характер –

это судьба, поэтому каждый выкладывает содержание согласно своему характеру и судьбе, что может быть сделано спонтанно, случайно или логически осознанно. Роман этот все время пишется, не начатый и не завершенный. На его кубических страницах каждый момент настоящего входит в проекцию будущего, отражающегося в прошлом.

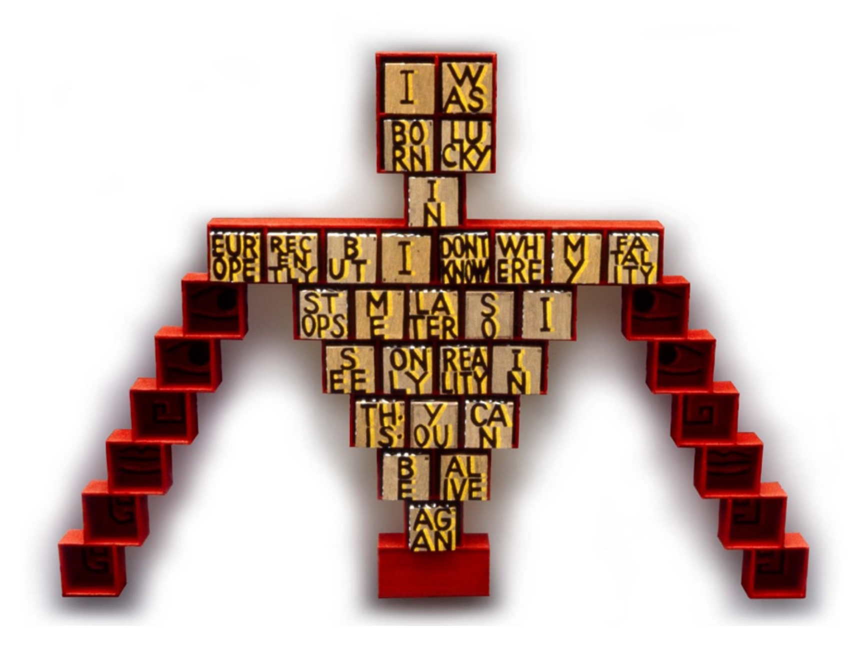
Деревянный рельеф «Мания» *(Mania)*, 1985 (стр.133) с затвердевшими кубиками (теперь они клеились из фанеры) построен по принципу циркуляции крови, ее красных артерий, несущих кровь в сердце, и синих вен, уносящих ее оттуда. Узел сердца, упомянутый ранее, здесь изображен не реалистически, а лингвистически конструктивно. Все понятия, написанные на кубиках, объединены одним окончанием «-ман», которое располагается в ногах, а в циркуите рук фигура наполнена всякого рода «-манами»: меломанами, англоманами, графоманами, библиоманами и т.д. Как и «Абсолютный роман» работа двуязычна, на другой стороне каждого кубика расположены аглийские «-маны», типа: superman, madman, snowman, policeman, doorman и даже noman, т.е. «никто». «Man» – это «человек», а все остальное прилагается, включая женщину («woman»), которая согласно библейской традиции сделана из его ребра. Если взглянуть со стороны на обе эти языковые среды, в России и в Америке, то, наверное, оценка вполне нейтрального лица, а именно немецкого канцлера Бисмарка будет вполне беспристрастной метафорой циркуляции крови их народонаселения. По его мнению, «Бог охраняет дураков, пьяниц и Соединенные Штаты Америки», а что касается русских, то они «медленно запрягают, но быстро едут». Не сказал только куда.

В циркуляции крови этого кубоорганизма-двуязычника демонстрируется психическая динамика персоны, ее самовращение вокруг самой себя, т.е. то, из чего складывается и «безумство поэта» («madness of a poet»), и слепое желание, и мания независимо от национальности. В симметрично расположенных, но асимметричных по своему смыслу понятиях образно представлена внутреняя форма психического кровообращения. Настолько человек может быть подвержен своим влечениям

я ты он	родился родилась мог родиться	счастливым несчастным обычным	в при не в
Европе Азии Америке	давно однажды недавно	но и а	знал не знал знала
как где куда	застигнет сохранит занесет	тебя его меня	жизнь смерть случай
теперь позднее опять	все-таки однако но	я ты он	не видел видела видел
одну свою всю	случайность реальность цель	в за не в	этом тем том
где что как	ты я он	опять не случайно	можешь могу может
умереть родиться жить	счастливым несчастным обычным	не на не на	родине здесь чужбине



«Абсолютный роман», 1986, дерево, фанера, холст, акрил, 119 х 160 х 13 см. Содержание меняется при переворачивании кубиков с текстом. Вверху раскладка на русском языке, внизу на английском. Слева вариации на русском с трех сторон кубиков.



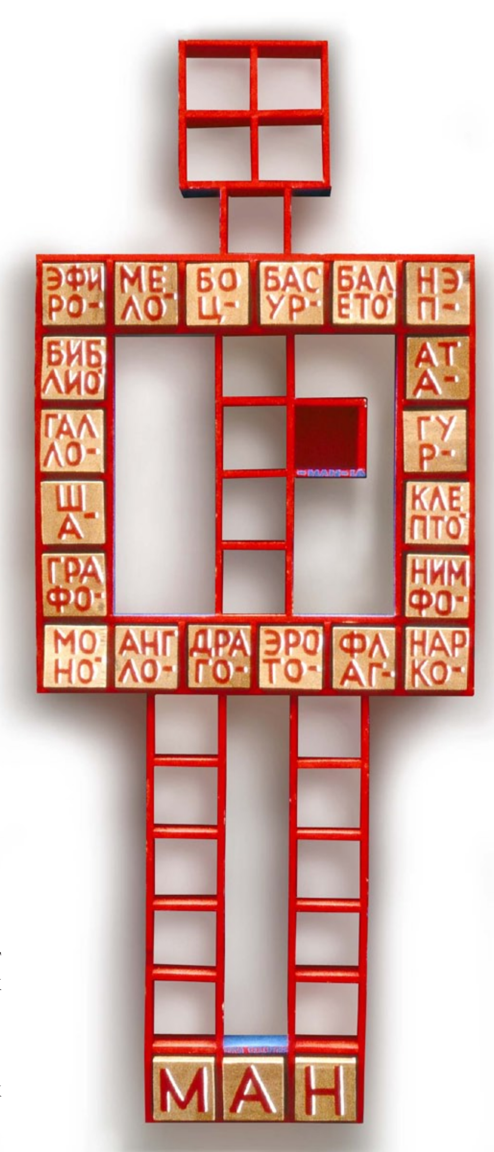
и пристрастиям, что они начинают жить его собственной жизнью. Желания, которые природа желает через нас, держат человека в своей циркуляции, не позволяя вырваться из цикла своих феноменов. Круг за кругом, в разных параметрах они отражают биологический процесс, в котором жизнь сама и есть сплошное желание жизни. Даже желание избавиться от ее желаний внутри себя и достичь духовной эмансипации — это тоже желание.



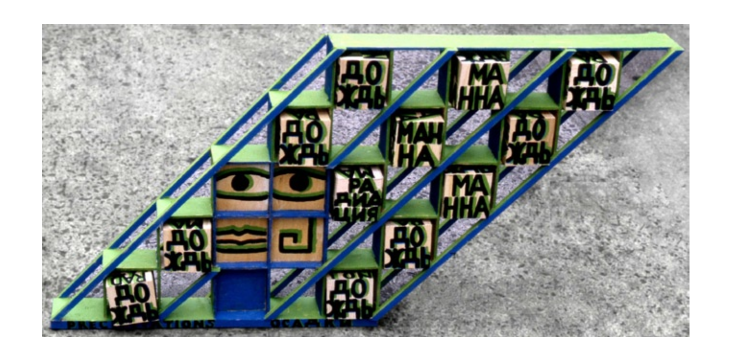
Но в отличие от брутального зверя, который из себя представляет сплошной рефлекс и руководим слепым желанием, человек худо-бедно может его регулировать. В йоге желания тоже причисляются к форме материи, просто более субтильной и эфемерной, нежели стол или чемодан. Желания тоже обладают весом, но психическим, также могут утяжелять существование. Согласно той же системе состояние, лишенное всяких желаний, является необходимой предпосылкой мудрости, не в ее житейском понимании, конечно. Вся эта циркуляция потребностей происходит до тех пор, пока они не исчерпываются, проходя разные круги своего «рая», т.е. осуществления, и «ада» — неосуществленных маниакальных пристрастий.

Очень далек от персонального, но близок по структуре и двуязычию к «Мании» рельеф под названием «Осадки» *(Precipitations)*, 1985 (стр. 134), в котором косой дождь может переходить в манну небесную или в радиацию. Вся серия «Кубических организмов» построена не на результате, а на процессуальности; антураж этих работ варьируется от зрителя к зрителю. В какой-то степени человек является и процессом своей собственной судьбы, и ее двигателем одновременно. Человек всегда стремится к изучению и мира, и себя, стремится как к горизонту, который всегда отодвигается по мере приближения к нему.

В ячейках «Колодца памяти» *(Memory Storage),* 1986 (стр.135), кубики разложены в форме человеческого силуэта, но их кроссворд не перманентный. Двигаясь по сотам памяти, они могут перекомбинироваться и рассыпаться в хаотическое состояние, олицетворяя иррациональность мышления, забвение или ментальное



«Мания», 1986, дерево, акрил, 200 x 81 x 13 см. Начало каждого слова в циркуите рук меняет смысл расположенного в ногах одного на всех корня «ман», образуя слова: меломан, англоман, графоман и т.д. Английский и русский текст на разных сторонах кубиков.



«Осадки», 1985, рус./анг. текст,
дерево, акрил, 56 x 112 x 10 см.

разложение. Неизвестно, что глубже – колодец забвения или колодец памяти; один связан с зоной подсознательного, а другой по большей мере принадлежит области сверхсознания. Дабы не нарушать общий ритм этих кубических сот, вместо дословного перевода воспользуемся свободной аналогией:

О Т К Р Ы Т

Л

П А М Я Т И

Д В

Е Н Е

М О З Г О М

Ь

Если эту словесную плоскость перевести в линеарную последовательность, то она выложится в законченное предложение: кладезь памяти открыт явно не мозгом. Мозг и сознание – разные понятия, но и то, и другое является кроссвордом для человека. Однако физическое выражение последнего осуществляется именно через мозговую систему. В этом смысле буддистский коан о двух спорящих образно затрагивает нюансы их взаимоотношений. Один послушник говорит: «Флюгер кружится», а второй ему возражает: «Нет, это ветер кружится»,

на что их учитель отвечает: «Это ваши мысли кружатся». В фотографическом диптихе «Mind-Wind» *(«Мысль – Ветер»)*, 1992, эта же идея находит буквальное воплощение (стр. 547). Обе фотографии сделаны с одного и того же негатива, но во втором случае перевернутого, в результате чего написанное на лбу слово «mind» на второй фотографии читается как «wind». Возникает тот же вопрос: с чем же мы имеем здесь дело – с ветряными мыслями или их бессмысленным дуновением?

В мозговой системе, как в компьютерной памяти, откладывается все, что когда-либо с нами происходило, включая самое незначительное, даже какой-то случайный мимо проходящий поезд. Трансперсональная память идет гораздо глубже, чем любые персональные воспоминания. Что-то помнит внутри нас значительно

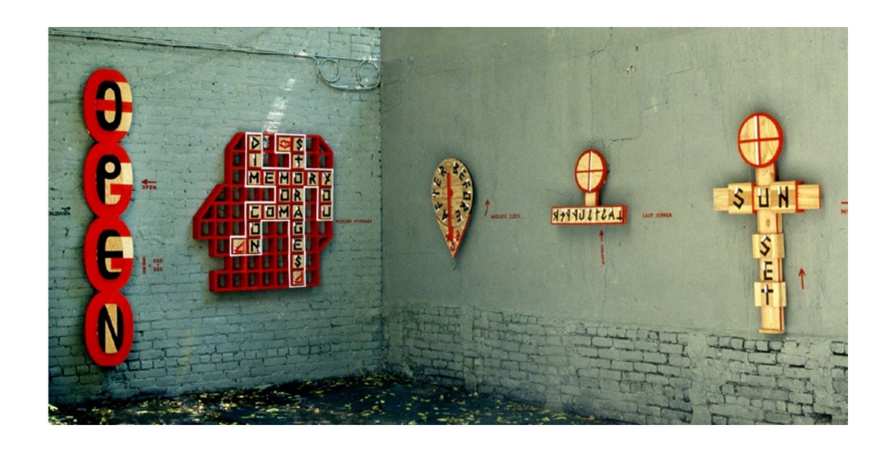
«Колодец памяти», 1986, дерево, акрил, 123 x 123 x 13 см. Кубики переставляются по ячейкам.



больше, чем мы сами. В колодце памяти находятся все сведения о мире, каким он был, какой он есть и каким он будет. На этот счет Алиса, попав в страну чудес, очень точно это сформулировала: «Я никогда не помню, что со мной произойдет завтра». В кладовке памяти заперто абсолютно все, включая «memento mori» (помни о смерти). Подлинно развитых людей никто не учит, просто у них, когда нужно, восстанавливается память; отсюда и духовное подключение по своей сущности является всего лишь реставрацией памяти. У древних греков памятью заведовала Мнемозина (что и означает ее имя); она же и мать девяти муз. Это одно из многочисленных свидетельств мифологии о том, что искусство, вдохновляемое музами (дословно «мыслящими» греч.), является одним из «узелков на память» в процессе пробуждения человеческого сознания. А мышление само по себе – уже одна из форм творчества, только в голове.

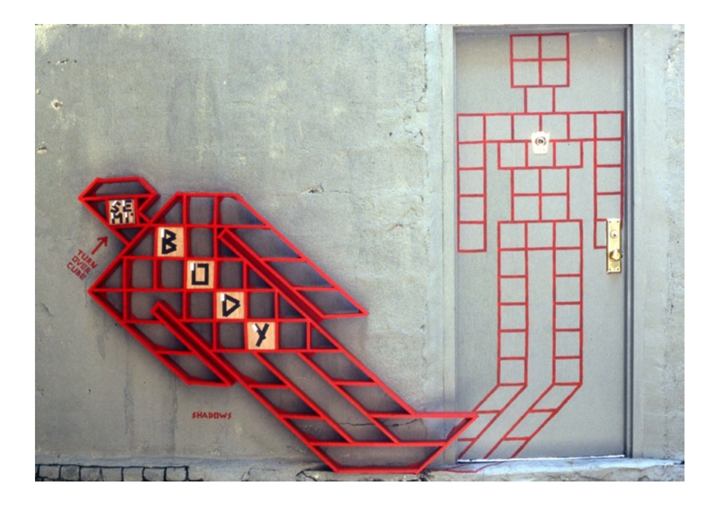
«Тень» *(Shadow)*, 1986, родилась в результате перестановки слагаемых, рационального и иррационального. В этой инсталляции не тело работы отбрасывает тень, а наоборот, тень «отбрасывает» тело, которое является

Слева направо: «Эг-го», «Кладовка памяти», «Абсолютные часы», «Тайная вечеря», «Закат солнца». Галерея «Zeus-Trabia», Нью-Йорк, 1987.



всего лишь рисунком на двери. В голове у тени кубик, на каждой стороне которого начинается слово, заканчивающееся на «-body» т.е. общее на всех «тело» («somebody», «anybody», «semibody», «everybody», «nobody»). Эти «однотельные» английские слова в русском переводе не возможно привести к одному знаменателю; они получаются довольно разнокалиберными: «кто-то», «никто», «любой», «полутело». Прием инверсии, использованный в рельефе, отражает взаимоотношение личности и персоны, которую эго выстраивает на основе своих собственных воззрений. Тень эго закрывает саму личность. Немало и таких, которые полностью погружаются в свою собственную тень, которая, будучи актером по своей основе, все время жаждет хорошей роли, вечно меняя свои маски, на театральной сцене жизни. В цивилизованном обществе тень особенно выглядит цивилизованной; она ориентируется в социальной жизни лучше, чем ее прародитель, вспомнить хотя бы «Нос» Гоголя. В данном рельефе нос вырос уже в полное тело. Идея же ассимиляции тени являются ложной, поскольку это ведет не к оздоровлению личности, а наоборот, к ее деваль-

«Тень», 1987, дерево, акрил, 77 х 203 х 13 см. Рисунок на двери «отбрасывает» объемную тень. Инсталляция в галерее «Zeus-Trabia», Нью-Йорк, 1987.



вации. Пески, на которых выстроена тень, постепенно размываются сами по себе, когда новые одухотворенные идеи начинают вживаться в характер самой личности. Если эго перестает колонизировать духовную сущность личности, то субъективное в человеке начинает объективизироваться, но не в социально-бытовом плане, а в созерцательном, дословно в «умо-зрении». Эта же тема была свойственна и работам Валерия этого периода.



«Небо», 1985, дерево, поролон, акрил, 69 x 68 x 15 см.

В 1985 появилась серия маленьких гуманоидов, каждый из которых был носителем такого же небольшого эго, локализированного вокруг конкретных функций: одно существо всегда только рожало, другое «самоубиствовало», а вечный каторжник и вечный пионер сосуществовали рядом с таким же вечно отрезаемым ухом Ван-Гога. Изображенное в его «сепаратистской» и одновременно собирательной форме, эго в этих человечках фигурировало приводным механизмом их натуры и природы в целом. Через него природа оперирует своими законами, согласно которым должен выживать сильнейший и в основном за счет других; он должен плодиться, размножаться и снова выживать, и снова плодиться и размножаться. Лингвистически «эго» нельзя разрезать пополам, оно поддается буквальному делению только на три части: «э», «г», «о». В его кривом зеркале отражает-

ся искаженная версия троицы (как вверху, так и внизу). Но прежде чем эго поддастся «кастрации» или хотя бы частично будет подчиняться сознанию, оно должно быть сформировано, должно окрепнуть, превратиться в человечка и в какой-то мере окрылиться. Нельзя избавиться от того, что еще не не существует. Человек – это точка пересечений силовых волн мира, перекресток их взаимодействий и противоположностей; чтобы выдержать мириады их влияний, нужна хоть какая-то стабилизация и унификация фрагментированного сознания.

Из гуманоидов можно было создавать целую среду: образовывать толпу, прокладывать улицы или рассыпать человечков на одиночек и отверженных и, естественно, переставлять в них кубики. Некоторые из них были не от мира сего. О сакральных элементах «Кубические организмы» говорили на языке эстетики, о чем спорадически догадывались некоторые зрители, не смотря на подачу концепта часто с шутливым или ироническим оттенком. Например, антропоморфное «Небо» головой и телом своим было устремлено в высь. В своей вытянутой «головотелой» форме оно содержало одно простое, но емкое слово, акцентируя идею вертикализации мышления.

Галерея «Emily Harvey»,
Нью-Йорк, 1985.



Двигающиеся объекты

В середине 80-х происходит некоторый формативный сдвиг в работах: кубики, заполняющие клеточные структуры, исчезают, передавая свой динамический заряд самому рельефу. В новую серию «Двигающиеся объекты» *(Shifting Objects)* входят самые разнообразные формы; их главным ингредиентом становится какой-либо кинетический элемент в виде передвижных панелей, открывающихся створок или вращающихся кругов. В каком-то смысле эта серия была «со сдвигом», за ее дихотомией, смещением феноменов и чередованием понятий стоит идея перехода из одного регистра жизни в другой. Каждый новый жизненный опыт не уничтожает предыдущий, а, включая в себя, преодолевает его доминирующее влияние.

Некоторые объекты этой серии решаются «на плоскости» социума, ко многим метаморфозам которого нельзя относиться без иронии. Например, деревянная «Конституция» *(Constitution),* 1985, предлагает большие возможности в самом широком контексте и не без юридической подоплеки. Этот объект состоит из трех панелей, в результате передвижения которых можно образовывать различные законодательные неологизмы, складывая их из разных приставок, корней и окончаний, что и показано в вариантах ее расклада. «Базирующаяся» на интернациональном римском праве, эта конституция не теряет своего «резинового» свойства ни в русском, ни в английском вариантах.

ре	волю	ция
дис	гармо	ния
со	товари	щество
сверх	демокра	тизм
про	дук	тивность
кон	ститу	ция

	волю	ция
ре	гармо	ния
дис	товари	щество
со	демокра	тизм
сверх	дук	тивность
про	ститу	ция
кон		



«Конституция», 1985, дерево, акрил, 76 x 70 x 5 см. Работа показана в двух позициях; при передвижении панелей возникают разные законодательные неологизмы.



Прямой политический контекст в искусстве был мало интересен для нас, но это не значит, что мы полностью игнорировали его – мы его модифицировали, как и модифицировали весь остальной описательный материал жизни в компактные визуальные символы и знаки. В целом нас больше интересовала философская сторона творчества, его психологическая и метафизическая подоплека, его роль в формировании более развитой личности, нежели социальной единицы общества. Общество всегда питается своим собственным критицизмом, вращаясь по кругу своей социальной схемы, подобно собаке, которая гоняется за своим собственным хвостом. Не раз человек был назван «социальным животным», и, пока он будет оставаться таковым, все его организации будут иметь много общего со стаей, как бы социально ловко они ни были сгруппированы, будь то в политике или в искусстве. Чтобы выйти из-под ее доминирующего влияния и группового сознания, включая мир искусства, требуется более радикальное отношение к социуму, чем его резкая критика, которая на самом деле является не только его имманентной частью, а в какой-то степени его мотором. Переключение же от знакомых стандартов на незнакомое и потому настораживающее окружающих нестандартное мышление – процесс не самый легкий.

В работе «Беременная» *(Pregnant)*, 1986, показана жизнь подобной еще «неродившейся» из социума личности. Живот этой фигуры вращается, как земной шар с его плодородием и цикличностью всех жизненных процессов. При вращении этой материнской утробы последовательно открываются стадии развития организма: сперматозоид переходит в зародыш, из которого вырастает ребенок, и цикл заканчивается полностью сложившимся человеком. Многие так и проживают всю свою жизнь во чреве матери-природы, ни ментально, ни психологически не выходя за пределы семейно-племенных норм. С полным желудком на пустую голову – при такой комбинации сознание так и не сдвигается со своей эмбриональной фазы. Согласно концепции древнеиндийской веданты человек в своем натуральном виде вообще не рожден. Его духовное рождение из «живота» майи возможно только в результате освобождения от иллюзорных сплетений чув-

ственного и физического. Социально-бытовая плацента предохраняет его от многих опасностей, но предохраняет и от самого желания свободы. В ранних стадиях развития, когда эго не только не подчиняется сознанию, а еще даже не сформировано, человек еще свободен от мыслей о свободе. Он свободен, как свободно дикое животное. В средневековом мистицизме натуральный образ жизни человека аллегорически сравнивали с жизнью детей, рожденных матерью в тюрьме. Дети никогда не видели света, но слышали о нем от матери, которая его еще помнит. В «беременном» объекте есть еще одна скрытая деталь: ее кинетический сценарий развертывается в утробе якобы одноглазой матери. На самом же деле ее глаза изображены в последовательности; если поднять панель с рисунком глаза, то под ней окажется еще один такой же. Природа видит своим скрытым глазом гораздо больше, чем мы думаем.

«Беременная», 1986, дерево, акрил, 76 x 30 x 8 см. Работа показана в четырех позициях как полный цикл жизни в животе у матери-природы.



В более абстрактной форме эта же идея выражена и в «Уроборосе» *(Ouroboros)*, 1986, змее, заглатывающем свой собственный хвост, что и означает его имя на греческом. Тело змеи является сплошным кругом, а голова, как муфта, передвигается по кругу, бесконечно поглощая свой такой же бесконечный хвост. Уроборос – это символ циркуляции жизни в целом, жизни, которая живет за счет своих собственных похорон. Пройти через это кольцо, это «opus» на грани невозможного. Однако почти в каждой религиозной системе можно найти скрытые пути и методы такого перехода. «Мы учим не как здесь жить, а как отсюда уходить», – говорили древние йоги. Индивидуализация сознания от общепринятых норм,



«Уроборос», 1986, дерево, акрилик 25,5 х 34 х 7,6 см.

а главное, преодоление самой довольно механистической натуры человека, стремящегося хорошо пожить, и есть тот изнурительный процесс, названный когда-то алхимиками «opus contra naturam», т.е. необходимость идти против самой природы, включая природу человека. Уроборос же держит все плотным кольцом своих превращений, мутаций и реанимаций, периодически сбрасывая свою старую кожу и меняя ее на новую.

Архетипический портрет «Автопорт» *(Selfport)*, 1986, строится на простом законе физики: при вращении его головы весь ее спектр превращается в сплошное серое пятно. Отсюда вытекает, что только в стационарной

позиции можно видеть реальные цвета; иными словами, чтобы увидеть весь спектр, надо хотя бы на время остановиться. Луч света, доступный человеческому глазу в зоне семи цветов спектра, исчезает для нас в невидимых нам инфракрасном и ультрафиолетовом полях. Говоря аллегорически, цветовая гамма, в которой мы видим весь белый свет, растянута между инфернальным инфракрасным и сверхчувственным ультрафиолетовым. Одни тянутся в одну сторону, другие в другую. Динамика вращения в мире неизбежна, но и она чередуется с точкой спокойствия. В процессе медитации «вертлявый» мыслительный процесс успокаивается, временно освобождаясь от механического закона вращения, согласно которому надо вечно что-то делать, куда-то бежать, думать о том и о другом, и вообще обо всем. Одна цель тянет тут же за собой другую; конгломерат мыслей, людей, событий образуют какую-то муравьиную кучу всего, что можно назвать «всяким прочим».

«Автопорт»,1985, дерево, акрил, 58,5 х 40,6 х 10 см. Стационарная позиция и вращение круга головы, когда спектр сливается в серое пятно.





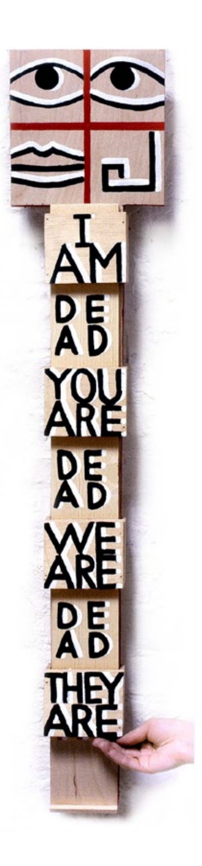
Если не остановиться и не взглянуть на мир иначе, не стать «свидетелем» своего собственного существования, спектр сливается в сплошное серое пятно механической динамики. Многие пробуют остановиться и «войти в себя», есть и те, кто больше не выходит из этого состояния и не возвращается в поле центробежных и центростремительных сил суеты сует. Свет расщепляется на цветной спектр и снова возвращается к своему единству. Возможно, свет сам по себе – это и есть видение, а не что-то такое, что мы видим. А чем же тогда является его спектр в материи? Сон, который смотрит сам себя? Как в мини-объекте «Явь – сон», где в большом «Я» заключена дихотомия двух форм существования. В такой же дихотомии решается и объект «Заход» *(Sun Set)* с передвижными панелями в виде кельтского креста.

«Заход»,1987, дерево, акрил, 130 x 79 x 13 см. При выдвижении панелей рук и головы надпись «заход солнца» меняется на «грех сладок».



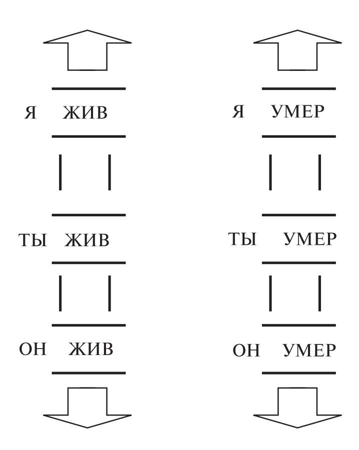
В «летальном» концепте работы «Жив-умер» *(Live-Dead)*, 1986, смерть является второй формой жизни, некой регрессией в невидимую зону. Подобная категорическая дихотомия переключения с одного «образа» жизни на другой modus vivendi когда-то была использована и в ранней московской работе, составленной из подвижных элементов. В исходной позиции все носители действия (я, ты, он) живы – но если панель со скрытыми за клапанами словами сдвигается вверх или вниз, то все внезапно умирают. Потянув же панель назад, «меня», «тебя» и «его» можно опять вернуть к жизни, что обычно зрители и делали, возвращая панель в исходную позицию. Старинная формула, что «каждый рожденный смертен», здесь возвращается на круги свои, и каждый умерший вновь рождается. В своей стационарной позиции объект





«Жив – умер»,1986, дерево, акрил, 108 x 20,4 x 9 см. В исходной позиции все носители действия (я, ты, он) живы; при сдвиге панели вверх все те же мертвы.

«живет жизнью», а смерть находится за клапанами ее панелей и приходит вместе с ее теневой стороной, как день сменяется ночью в сутках.



Многие герметические секреты не подлежат герменевтике. Когда невидимые глазу феномены попадают под увеличительное стекло интерпретаторов, то они порождают сонмы ложных учений, многие из которых разрастаются до размеров организованных религиозных течений. Знания, которые удовлетворяют всех, не имеют подлинной ценности, поэтому всегда что-то будет оставлено в секрете от человека. Понимая это, Леонардо да Винчи, например, делал свои важные записи в обратную сторону. Таким же образом написан текст в работе «Тайная вечеря» *(The Last Supper)*. Возможно, об этом объекте лучше говорить условными формулами, она и сама по себе является своего рода трехмерной формулой. Крест в круге – это парафраз квадратуры круга. Главное фронтальное изображение креста в круге «хранит» в себе свои малые фрактальные подобия: внутри на распростертых руках изображены 12 таких же голов, включая одну «фальшивую». В закрытой позиции образ один, в открытой они «все вместе» – один и все вместе в одном. Дальнейшее толкование работы лучше оставить в сфере зеркальных уравнений: одних учат как мыть ученикам ноги, а других – как умывать руки; кто-то ест, чтобы жить, а кто-то живет, чтобы есть; так alter ego переходит в altar ego. Вечеря по-русски «тайная», по-английски «последняя».

Язык в работах не использовался конвенционально, а скорее строился на эстетических догадках в поисках сущности. Концепты нанизывались на одну идущую насквозь их нить, как бусины в четках. При перекладывании одной художественной бусины (кубика) за другой на этой нити, соединяющей откровения с умозрением, в сознании равномерно выстраивалась картина творчества и его назначения. Общую черту под всеми циклами куботворчества можно подвести в следующих тезисах, определяющих основные идеи и способы «трансфизма»:

«Тайная вечеря» (написано в обратную сторону), 1986, дерево, акрил, 60 х 70 х 11 см. Работа показана в двух позициях





1. Архетипические приемы и формы – использование кратких языковых формул на кубах и других геометрических телах.
2. Метафорическое моделирование мира с помощью игры, что является априорной частью человеческой натуры.
3. Полисемия, незамкнутость и взаимозаменяемость времени, места, пола и пр. понятий как основополагающий принцип единства противоположностей.
4. Сотворчество, т.е. сооучастие зрителя, через которого реализуется этот перпетуальный процесс взаимодействия.



«Эг-го» (гибрид двух слов «яйцо» и «эго», написано красным цветом), 1986, дерево, акрил, 210 x 38 x 15 см. В закрытой позиции написано «открыто» и наоборот в открытой позиции «закрыто».

Круги

Художественная траектория, начавшаяся в 1974 с концептуальных кубиков, полуфилософских портативных объектов, образовавших книжную полку платоновых тел, привела в 1987 к кругам. В течение 80-х происходил медленный процесс трансформации многоячеечных кубических фигур в сторону круга, который к этому времени стал доминирующей формой и в металлических скульптурах Валерия. Часто одни и те же идеи воплощались в наших работах параллельно, но всегда с индивидуальной стилистикой. Вырезанные из дерева, Риммины круги являлись обновленными концептуальными модулями, в которых с помощью вращающихся плоскостей, открывающихся панелей, вырезанных секторов и других

«Круги», 1988, дерево, акрил, 35 х 35 х 5 и 44,5 х 44,5 х 7 см. Все объекты имеют вращающиеся или открывающиеся панели.



приемов можно было модифицировать текст. Визуальная поэзия обретала в этих работах не только объем, но и кинетический элемент. Значение слов переходило в свою собственную противоположность и так же плавно возвращалось назад, провоцируя на размышление. Вместо строгих концептуальных надписей слова стали подобны каллиграфическим фигурам, не только смысловым, но и завершенным в своей символической визуальной форме. Характерный для восточных традиций, такой подход был использован в индийских янтрах и в каллиграфии Ближнего Востока.

Пройдем по кругу этой объемной визуальной поэзии и остановимся подробнее на некоторых из этих рельефов. Колесо, которое символизирует объект «Фортуна» *(Fortune)*,1988, имеет две створки: пока они закрыты, жизнь протекает благополучно, на кругу удачи. Их последовательное открытие ведет через два новых поворота судьбы, и зритель как бы заглядывает в три сомнительных лица фортуны. Первая створка меняет удачную ситуацию на неудачу («fortune» становится «misfortune»), но вторая створка исправляет ситуацию («misfortune» превращается в «misfortuneless»). Образование этого английского неологизма можно передать в русском языке через двойное отрицание как неудачу, переходящую в «не без удачи»; в результате получается нечто вроде счастливого неудачника.

Наблюдая за жизнью людей, порой кажется, что колесо фортуны крутится само по себе как perpetuum mobile и работает на игре парадоксов. Пока первый круг фортуны закрыт, содержимое ларчика прекрасной Пандоры остается в секрете, но, как только его крышка открывается, силы судьбы начинают заманивать человека в тот страшный ритуал жизни, который называется несчастьем. В реальности далеко не всякий осмеливается открыть эту «колесующую» дверь, ведущую к мосту через бездонную пропасть. Под безразличными или враждебными взглядами окружающих это испытание, как мельничное колесо, перемалывает все предшествующее спокойствие, как пшеницу в муку, из которой, в конечном счете, выпекается хлеб. Так и в этой работе открытие второй створки ведет к прямо противоположному результату, который можно

«Фортуна», 1988. Круг открывается в последовательности: «удача» – «неудача» – «не без удачи».







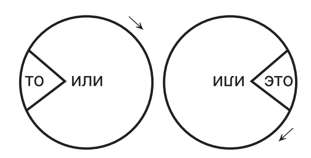
охарактеризовать пословицей «Не было бы счастья, да несчастье помогло». Слепой тезис фортуны провоцирует свой антитезис – несчастье; но взаимодействие и борьба противоположностей заканчивается их синтезом, который проявляется в гармонизации сознания, свободного от внутренних конфликтов. Бездонная глубина страдания уничтожает все пустопорожнее, все то, чем заполнена суета обычной человеческой жизни. Отсюда напрашивается мысль: абсолютная полнота жизни не может быть абсолютной, если она не включает в себя свою собственную бездонность и пустоту. Жизнь, как сутки, которыми мы ее измеряем, сочетает в себе и день, и ночь сознания, отражаясь в его настоящем и прошлое и будущее одновременно.

В круглом каллиграфическом рельефе «До рождения – после смерти» *(Before Birth – After Death)*, 1988, под створкой со словом «до» написано «рождения», а под створкой со словом «после» – «смерти». Акцент поставлен не на жизни и не на смерти, а на промежуточном состоянии между ними, провоцируя совершенно иной вопрос: где же мы были, когда нас еще не было, и где мы будем, когда нас больше не будет?

«До и после». 1988. При открытии сворок «до» и «после» переходят в «до рождения» и «после смерти».



В круге «Или» (Or) верхняя панель со словом «or»/«или» и вырезанным наружным сектором вращается, последовательно образуя новые слова: «or-bit», «or-gan», «or-der» – «орбита», «орган», «порядок», части которых написаны на внутреннем круге и не видны в стационарной позиции. По-русски это «или» можно выразить более обобщенно.



«Или», 1988. Работа показана в четырех разных позициях.

При вращении маленького центрального круга со словом «Сам» или «Я» *(Self)*, 1988, возникают следующие образования: «я сам», «он сам», «она сама», «ты сам» – «myself», «himself», «herself», and «yourself». В этой объемной визуальной формуле затронута старинная аксиома «познай себя» (nosce te ipsum); в ее реализации, по мнению Ницше, и заключается искусство жизни. Когда личность, способная к совершенствованию, достигает той степени самосознания, которая растворяет его эго, то в его, казалось бы, своем собственном обособленном «я» начинают присутствовать и все остальные. Он становится частью и продолжением мира: оставаясь самим собой, он вмещает в себя и всех остальных. В каждом «мне» есть что-то такое, что не исчерпывается «мной». Это «я» расширяется во внешнем мире, который он находит в самом себе. Один из парадоксов, который в буддизме определяется как факт исчезновения индивидуальности вместе с верой в эту индивидуальность.

«Не-де-ли-мый ин-ди-ви-ду-ал» *(Un-di-vi-ded In-di-vi-dual)* написано на трех отдельных кругах, два из которых могут вращаться. О раздробленности и плюрализации персоны написано так много, что в данном случае будет достаточно сказать, что интеграция лич-

«Я», 1988. При вращении маленького центрального круга «я» меняется на «ты», «он», «она», «они».



«Не-де-ли-мый ин-ди-ви-ду-ал», 1988. Круги вращаются.



ности происходит через растворение персоны, которая представляет собой не реальность, а некий клубок вечно флуктирующих потенциальностей. Персона занята одновременно во многих ролях, неотделимых от нее, но делимых на разные виды перцепции, подобно щупальцам Горгоны.

«Благодушие – Суровость», 1988. При вращении маленького центрального круга эти два понятия чередуются.



При вращении маленького наружного круга в результате мутации центральной морфемы «благодушие» (serenity) чередуется с «суровостью» (severity). Каллиграфический текст, написанный черной краской, фокусирует это красное чередование в центре, как бы намекая на то, что внешний мир, безучастный к любой перемене, является фоном, проводником и отражателем внутреннего состояния, которое, в свою очередь, регламентировано судьбой.

«День за днем», 1988. Верхний круг можно вращать, и дни мелькают.



Проходит «День за днем» *(Day by Day)*, сменяя друг друга. Так в этом объекте при вращении наружного круга с отверстиями, сквозь которые виден текст, написанный на внутреннем круге, слова начинают мелькать. Чем сильнее вращение, тем нерасчленимее вереница скользящих дней.

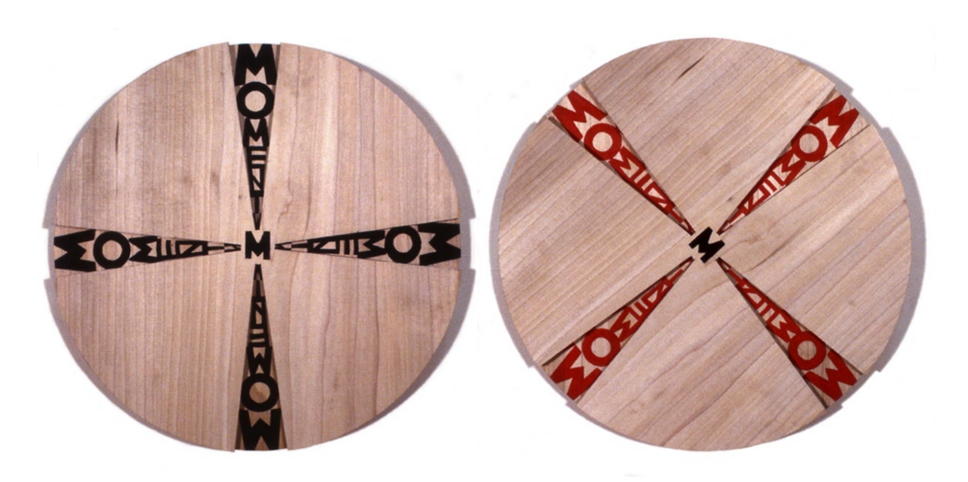
Вращающееся окончание «-ing« вносит понятие длительности в слово »ago», дословно означающее в данном контексте противоречие «Сейчас тому назад» *(Agoing)*. Время есть, оно везде и оно одновременно, неизмеримая точка и абсолютная длительность. Вся эта жизнь – во времени. И в то же время душа не знает времени, она просто существует.

«Сейчас тому назад». 1988. «-ing« вращается, внося понятие длительности в слово »ago» (»тому назад»).

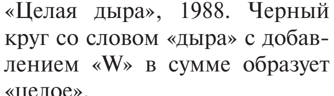


В «Инерции» *(Momentum)* верхний круг с лучевыми вырезками может вращаться, в результате чего слова, написанные на нижнем стационарном кругу, начинают мелькать черно-красными вспышками. Слово «инерция» в английском языке связано с понятием «момента», его мелькание вносит дополнительный смысл в концепт движения по инерции. Ловить ли на бегу мгновение и стоит ли его останавливать, особенно пользуясь такими сомнительными услугами, какими пользовался Фауст?

«Инерция», 1988. Две позиции при вращении верхнего круга.



Маленький черный круг со словом «Дыра» (W-Hole) вращается на фоне большой буквы «W», в сумме образуя слова «whole», обозначающее «целая». Маленькая черная дыра является частью большой целостности, составляя таким образом органически унифицированное единство: полноты и дыры, присутствия и отсутствия одновременно – явление само по себе вполне завершенное и укомплектованное, поскольку подлинная полнота должна вклю-


«Целая дыра», 1988. Черный круг со словом «дыра» с добавлением «W» в сумме образует «целое».



чать в себя все, даже свое отсутствие. Идея космического целого передана здесь визуально-поэтическими средствами, где космос (по-гречески «порядок») закругляется в свою собственную черную дыру, в «со-отверстие» пространства и времени.

Английский палиндром «level», написанный на вращающихся кругах, исключительно симметричен; он читается одинаково с обеих сторон и имеет сразу несколько значений: равновесие, уровень, нивелир, горизонт. Этот поэтический рельеф функционирует как некий уравнительный прибор, в котором каждый симметричный отрезок находится на кругу своем; а центральная буква

«V» вращается самостоятельно, являясь таким же многозначным символом (знаком победы «V» – victory, римской цифрой 5, символизирующей пятиконечную звезду, а отсюда человека и т.д.). Позднее этот же концепт обрел антропоморфную форму в наших совместных фоторельефах (стр. 575).

Постепенно объемная визуальная поэзия становилась еще объемней; написанная на человеческом

«Уровень», 1988. Английский палиндром читается одинаково с двух сторон; круги можно вращать.



теле, она обретала иной животворный импульс. Сравним два варианта с идентичным текстом на деревянном рельефе и на лице. В своем обычном положении работа «Бессмысленность смысла» *(Nonsense-Essence)*, 1988 (стр. 162), представляет собой визуальную «центрифугу» нонсенса, циркулирующего вокруг своего собственного «no». Но! Она таит в себе некий смысл для тех, кто открывает центральную панель с отрицанием, где «nonsense» сменяется на «essense». Через год эта визуальная формула с рельефа была перенесена на «пергамент» кожи. «Нонсенс», написанный прямо на лице, а также сила воздействия фотографии на зрителя впря-

мую связывают это понятие с человеческой жизнью. Слово «sense» (смысл) раздваивается на два префикса: с одной стороны получается бессмыслица – «nonsense», а с другой смысл – «essence». В русской аналогии получается нечто вроде этого: смысла из бес-смысл-ицы не выкинешь.

Возьмем знаменитую формулу Лейбница в качестве аналогии. Трудно принять с оптимизмом его постулат, что этот мир лучший из миров. Если для многих эта идея кажется просто идиотизмом (как, например, Шопенгауэру), то, возможно, циник вполне может с ней согласиться с сардонической иронией, предполагая, что все остальные миры еще хуже. Однако, тут есть еще одна загвоздка. Если божественное провидение поместило нас именно в эти условия, значит, они для нас наиболее подходящие в соответствии с нашим уровнем развития; отсюда следует, что они являются оптимальным стимулянтом развития человеческого сознания, т.е. для нас, таких, какие мы есть, лучшим из миров. Можно допустить, что если человек начинает обладать гностическим знанием, виртуально преодолевающем границы временного, а главное, цикличность времени

«Бессмысленность смысла», 1988. При поднятии центральной панели «бессмысленность» меняется на «смысл».





в целом, а отсюда цикличность жизни и смерти, то для него будет возможен переход из одного лучшего из миров в другой такой же лучший. Бессмыслица. Но в ней есть и смысл.

«Смысл» (Sense) © 1989.



В переходе с объекта на человеческое тело визуальная поэзия меняла свой облик, обрастала дополнительным содержанием и в буквальном смысле слова очеловечивалась. Еще один пример сравнения показывает, как «тайное» в объекте становится явным в фотографии, не теряя при этом поэтической интенсивности. Английское слово «earth» содержит внутри себя слово «art», что означает не только «искусство», но и глагол «быть» во втором лице единственного числа – ты есть. При вращении наружного круга с этим самым артом и двумя вырезанными секторами возникают новые слова, из которых

поступательно складывается целое предложение: «земля рожает, мученик ее тянет», «earth parts, martir carts», в подтексте которого «ты есть» тоже («art» на древнеанглийском означает «быть»).



«Арт» ©1989.

В фотографической версии этого рельефа человеческое присутствие становится зримым. Слово «арт» остается таким же приводным рычагом; оно, как печать на лбу, сразу же обращает на себя внимание, а остальные буквы, составляющие новые слова, перемещаются на плечи, как бы в более низкую градацию человеческого тела. Однако они уже больше не спрятаны, как раньше. В фотографии исчезла процессуальность, присущая вращающемуся объекту, его динамика передана в застывшей калейдоскопичности. Вместо строго концептуального решения в работе появилась живописность.





«Арт», 1988. Слово «earth» содержит внутри себя «art», при вращении круга поступательно открывается целое предложение: «Земля рождает, мученик ее тянет».





Благодаря необычному ракурсу фигуры, обнаженное тело здесь выглядит условно, почти бестелесно.

«Спиральные часы» *(Spiral Clock)* – еще один пример развития одного концепта в скульптурной и в фотографической версиях. При ротации круга с его спиральной стрелкой, которая ничего не отсчитывает, возникает ощущение затягивающего водоворота. Никуда не ведущее время замкнуто само в себе. Время – это движение, в котором ничего не движется, кроме самого движения вокруг своего вечного сейчас.

На фотографии «Спиральные часы», 1989, перенесены на «циферблат» лица; они изображают время в дремлющем состоянии, подчеркивая связь времени как такового с его концептом в человеческом сознании. Варианты интерпретации феномена времени неисчерпаемы, например, говорят, что время бежит, а может быть оно покоится там, где всегда покоилось, а это мы кружимся вокруг его недвижимого центра по часовой стрелке, как по спирали. Понятие времени прошло по всему нашем творчеству уроборосом, змеем, заглатывающим свой собственный хвост. Оно изображалось самыми раз-

«Спиральные часы», 1988. Круг со спиральной стрелкой можно вращать.



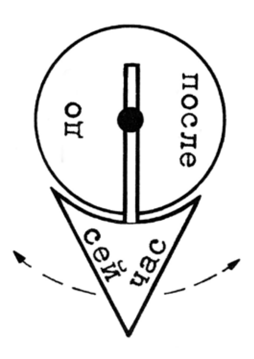


«Спиральные часы» © 1989.

нообразными средствами: в текучих, песочных, солнечных часах и даже антропоморфных формах. Физическая жизнь в данном измерении относится к вечности так же, как циферблат ко времени: есть он или нет, продолжительность времени это не меняет.

В рельефе «Абсолютные часы» *(Absolute Clock)* стрелка со словом «сейчас» всегда находится между «до» и «после» – между желанием, проецированным в будущее, и прошлым, оставленным в нашей памяти. На этом «сейчас» время остановлено, какой бы текучестью оно не обладало. А как только мы пытаемся остановить мгновение, в этот же момент оно уже становится нашим прошлым. Оно моментально уплывает, сменяясь следующим таким же текучим мгновением. Поэтому в этой бесконечной процессссссссссссссссии времени час всегда сей. И подача этих «сейчас» никогда не иссякает. Именно это «сейчас» и есть та нулевая точка, пропуска-

ющая через себя и плюс, и минус будущего и прошлого. Все, что произошло, происходит и будет происходить, содержится в этом «сейчас». Не имея ни конца, ни начала, оно прорезает всю вселенную, представляя собой некую крутящуюся дверь, ведущую в бесконечность. Согласно некоторым теориям (как научным, так и религиозным), то, что происходило тысячу лет назад, что случится через тысячу лет и что происходит в данный момент – это один единый акт, голая сингулярность. Через диафрагму этого самого «сейчас» мы видим весь мир. В то же время не было такого времени, чтобы вообще не было времени. Может быть, поэтому эти деревянные часы «идут» безошибочно, на них всегда «сейчас». «Абсолютные часы» не нужно заводить, они не стоят и не ходят.



Как всегда это бывает, внешние процессы являют собой всего лишь зеркальное отражение внутреннего развития. Круги, которые появились в наших работах в середине 80-х, свидетельствовали об иной стадии мышления и стремлении к гармонизации существования, т.е. к тому процессу, который образно связывают с дилеммой круга и квадрата. Если символический квадрат Земли олицетворяет нашу материальную ограниченность (места, времени, действия, формы, размера и пр.), то галактическая бесконечность круга ассоциируется с трансцендентным началом. С образованием новых сторон ограниченный квадрат поступательно перерастает в многостороннюю фигуру, приближаясь по своему параметру к кругу. С одной стороны, мы имеем здесь дело с парадоксом, уже



«Абсолютные часы», 1987, дерево, акрил, 77 x 53,8 x 11,5 см. Стрелка с надписью «сейчас» всегда находится между «до» и «после».

рассмотренным ранее, а именно: стирание граней приводит к образованию новых граней (стр. 27), с другой стороны – увеличение количества сторон ведет к окружности, т. е. к их виртуальному исчезновению.

Еще одно противоречие квадрата содержится в его символике, связанной с конструктивной попыткой разума создать перманентную форму в устройстве мира, в то время как перманентность мира скорее может быть прослежена в бесконечном круге и его присутствии в самом языке природы, с ее бесконечным круговоротом и повторением матриц: от орбиты планет до обтекаемой и все обтекающей формы капли дождя. Согласно концеп-

ции, распространенной в средневековье, понятие Бога ассоциировали с кругом, «центр которого находится везде, а окружность нигде», т.е. как абсолютный центр, не имеющий периферии. Можно перефразировать это иначе: центр всего в бесконечности, которая не имеет центра. В старинной архитектуре, как в космологической геометрической схеме, использовалась концепция квадратура круга в той или иной мере. Это же значение подразумевается за комплексным символом восточной мандалы. Естественно, во всем этом есть и художественная, и бытовая подоплека: кто-то из нас занят поисками квадратуры круга, а кто-то, мешая им, просто кружится по своим квадратам.

Увеличивать количество сторон многоугольника можно до бесконечности. Подобная операция символизирует постепенное соединение конкретной временной реальности, принятой обозначать квадратом, с вневременной универсальной реальностью, выраженной кругом. То или иное понятие, доведенное до его предела, имеет тенденцию к радикальной перегруппировке внутри своих же собственных ресурсов. Возможно, на этом же основывается и принцип трансформации, в которой с помощью сознания можно выйти за его пределы.

----

[1] Vitaly Komar and Alexander Melamid, «The Barren Flowers of Evil,» *Artforum* (March 1980), 51.

[2] «Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin», *Zoom* magazine (English /Italian, Japanese and Russian editions) interview taken by Michela Balzarelli, introduction by Gigliola Foschi, portfolio of 8 images and cover, May-June 2006, pp.40-49; номер журнала «Zoom» на русском, июль- август, 2006, стр. 2-11.

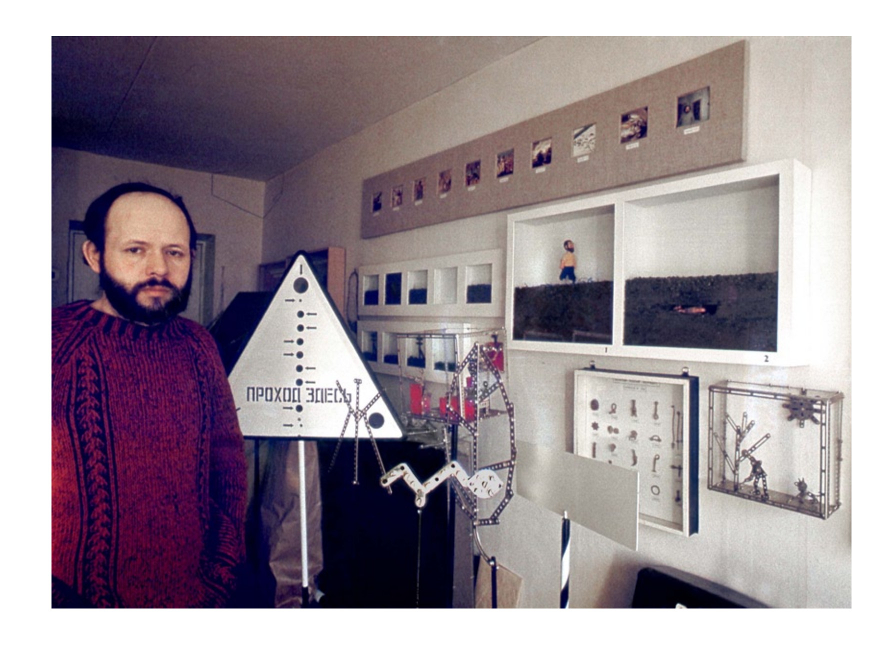
[3] C. G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections* (New York: Vintage Books, 1973), 292.

[4] Herman Hesse, *Damian, Siddhartha and Other Writing* (Continuum, NY, 1992), 177.

[5] *ibidem*, стр. 105.

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОБЪЕКТЫ И ПРОЧЕЕ

Валерий Герловин

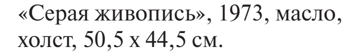


Валерий Герловин с работами периода 1974-76 гг., Москва. Фото Игоря Макаревича.

За кривизной пространственно-временных координат можно проследить такое же непрямолинейное развитие как натуры художника, так и языка его произведений. С самого начала в работах доминировали архетипические формы; некоторые из них рождались вследствие визуального восприятия мира, иные же не были связаны с эмпирическим опытом и базировались на абстрактных идеях. Из какого бы источника не приходили эти формы, они свободно ложились на язык концептуального искусства, который в его случае не был замкнут ни однообразной стилистикой, ни монотонными концептами.

В московский камерный период своего творчества в качестве связующего звена в разных сериях он использовал первичные элементы – металл, землю и хлеб. Из металлического конструктора была сделана серия реди-мейд объектов, повторяющих фрактальный язык природы; серия рельефов с землей явилась первой ласточкой лэнд-арт в России, а из хлеба, как из глины, лепились самые разнообразные объекты, вошедшие в серию «Экспонаты исторического музея». Единству содержания соответствовало множество средств; при этом изображались не столько формы, сколько их составляющие элементы и принципы, свойственные тому или иному явлению или феномену, в котором воплощается его сущность, его ноумен.

В начале 70-х минималистические построения уже доминировали и в живописи, и в графике; аббревиация формы была доведена до ее архетипической структуры до почти невидимого обычным глазом содержания. Все лишнее выпадало из поля зрения без малейших призна-


«Серая живопись», 1973, масло, холст, 50,5 х 44,5 см.



ков натурализма, сюжета и предметности. Почти голое поле. Ранняя серия монохромных полотен была написана либо серой, либо оранжево-охристой масляной краской, которая свободно текла по холсту, образуя полупрозрачные, как бы дышащие органические формы. Такое опустошение живописной поверхности холста явилось плацдармом для рождения нового концептуального видения. Графические серии, которые шли потоком в это же время, особенно выразили это ощущение пространства, подготовленное к новому «посеву» идей. Комплексная структура мира отражалась в минималистической форме, через очертания и магнитные импульсы; нечто вроде рентгеновского снимка с самой природы, где ее «тело» растворяется в невидимой субстанции, оставляя после себя только контуры. Так, в трехцветной серии «Ландшафтов», 1973, топографические элементы создавали иллюзию старинных карт, оставляя ощущение, что они сделаны с натуры, но не с той, которая окружает нас, а с высоты птичьего полета. Как большинство серий этого периода, «Ландшафты» были сделаны в течение одного дня.

Серия «Знаки», 1973, была построена на знакомых кодах, но с незнакомым иррациональным значением. В трафаретных качествах форм отражались не только их серийность и обобщенность, это было чтение знаков «коллективным» глазом. При перелистывании листа за листом этой серии возникало ощущение не линеарного, а скорее эстетического движения по ее несуществующим дорогам без названий и номеров. Многие идеи можно передать с помощью пиктографического изображения, позволяющего конденсировать целую последовательность мыслей в одном знаке. Подобная практика была известна еще с древних времен. Возьмем простейший факт: если русский шофер или, скажем, китаец ведет машину из Парижа через Германию в Варшаву, ни слова не зная ни на одном из этих языков, он должен полностью полагаться на свою ориентацию в знаковой системе. В какой-то мере передвижение по вехам концептуального творчества Валерия требует не литературной, а пиктографической ориентации, корни которой идут к памяти, сохраняющей архетипические знания в нашем подсознании.

Серия «Фигуры», 1974, с ее фиктивным алфавитом затрагивала целый комплекс лингвистических ассоциаций. Характерный для визуальной поэзии или даже леттризма предложенный буквенный ряд был разработан подобно логотипу или матрицы неизвестного языка, каллиграфия которого строилась на якобы знакомых кодах: вроде бы знакомые буквы и закономерный шрифт, но принадлежащие какой-то параллельной реальности. С легкой иронией были сделаны листы со словами типа «СССС», именами друзей или нефункциональными предметами. Например, в триптихе с половинчатой бритвой авторское внимание было «заострено» на чрезвычайной тупости лезвия, толща которого была уподоблена толще земной коры. Лишенные натурализма, эти геометрические структуры, а чуть позднее объекты, являлись неким образцом, предлагающим зрителю, по выражению Плотина, «читать написанные природой знаки, отражающие ее порядок и законы».[1]

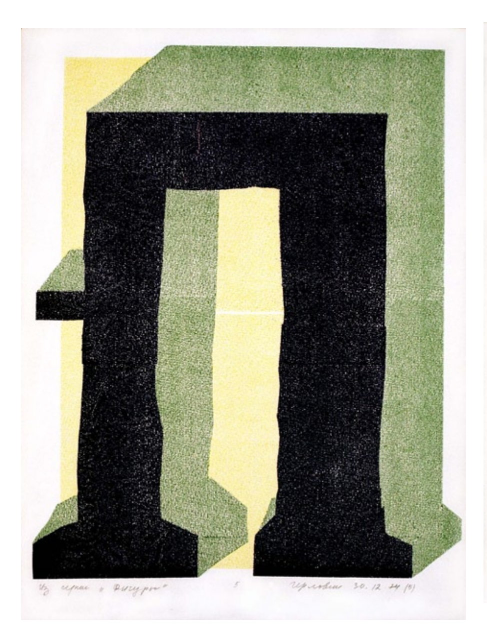
«Знаки», 14.5.1973, монотипия, печать на ватмане с помощью копировальной бумаги, 10 листов, 44,4 х 32 см.





Процесс производства графических серий был весьма неординарный: это были оригинальные монотипии, сделанные с помощью цветной копировальной бумаги, коллажные композиции которой отпечатывались под действием горячего пресса, варьирующейся температуры и различного по силе и форме давления. Мягкая цветовая гамма, свойственная этой технике, гармонично сочеталась с зернистым оттиском на ватманской бумаге, что слегка напоминало старинные гравюры на дереве. Линейные контуры фигур были нарисованы через копирку паяльником, а плоские цвета отпечатывались утюгом под разными скосами, наклонами и зигзагами. В какой-то степени это было фигурное катание утюгом. В целом эта техника была довольно разработана, в ней было много нюансов и всяких чудных изобретений, включая тиснение и перфорацию с помощью металлических трубочек. Самобытная эстетическая техника хорошо вписывалась в целом в технологию советского «андеграунда», а точнее

Из серии «Фигуры», 19.12.1974, монотипия, печать на ватмане с помощью копировальной бумаги, 48 х 36 см.

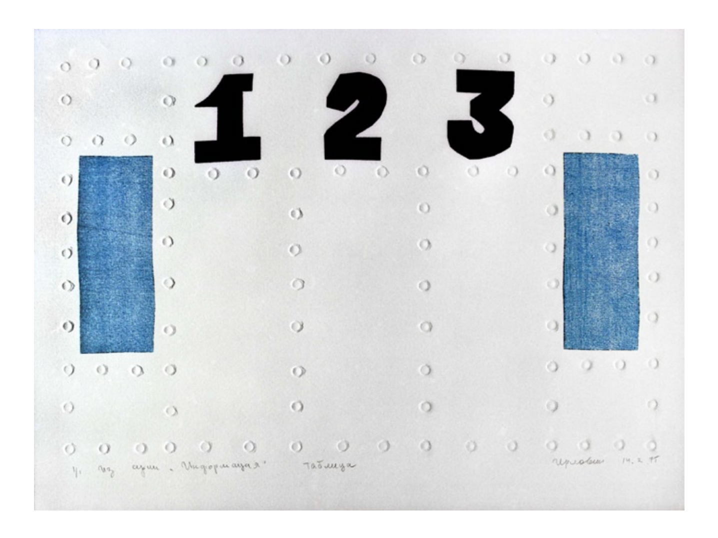




в жанр концептуального самиздата. Во времена пишущих машинок копировальная бумага была достаточно эффективным материалом и для производства наших совместных самиздатовских книг (стр. 11, 13) с разнообразными монотипиями на их страницах и обтянутых тканью обложках.

В ранней графике уже появляются нумерологические мотивы и приемы перфорации и тиснения, которые будут серьезно разрабатываться в металлических рельефах в нью-йоркский период. Наиболее характерной из «арифметической» графики является серия «Информация», где последовательно развивается тема от засора информацией до ее стерилизации, гармонизации и стирания — серия заканчивается чистым листом с тиснением. Такой представлялась в жанре графики «типография» природы с ее всевозможными матрицами. Когда мы показывали эту «белую» серию полностью, казалось, что ее псевдопейзажное спокойствие и согласованность в последовательности стимулировало у зрителей, как мы наблюдали, настроение созерцательности, каким бы мимолетным оно не было. Штампованные отверстия использовались и в других работах, как например, в «Шедевре», где именно этот лейбл был перфорирован поперек репродукции картины Брейгеля.

В этом мире невозможно увидеть форму в чистом виде без ее примесей — а примеси мешают ее пониманию. Через концепт в какой-то степени можно взглянуть на затаенные внутри вещей изваяния, отсекая от них все лишнее, всякие их примеси. Пропасть, разъединяющая мир человеческий и мир более высокой формы организации жизни (в иной терминологии мир сакральный), заполнена промежуточными архетипами, через которые осуществляется контроль форм как одушевленной, так и неодушевленной природы в ее материальном регионе. Из них природа как бы «выпекает» всю свою разнокалиберную продукцию. И разрушение формы не означает разрушение ее архетипа; все формы смертны, а их перпетуальные архетипы постоянно реобъективизируются через свои собственные мутации. Однако в данный момент мы сосредоточим свое внимание не на идее, которая стоит за важными кодами природы, а на искусстве, которое ими оперирует.



Из серии «Информация», 14.2.1975, монотипия с тиснением, печать на ватмане с помощью копировальной бумаги, 18 листов, 48 х 36 см.

Все три элемента – металл, земля и хлеб – давали соответствующие возможности организации формы согласно их субстанции: из металла рождались жесткие отлитые скульптурные объекты; земле было свойственно рассыпчатое, рыхлое содержание; а хлебные мини-скульптуры застывали в руках автора, как будто они были вылеплены из глины. Таким образом условные графические знаки превратились в металлические фигуры, которые служили той же мистифицирующей ориентации на дорогах, ведущих «не зная куда». Топографические ландшафты из плоских изображений переросли в лэндарт (landart); земля засыпалась в различные застекленные формы, образуя почвенные рельефы, ландшафты и без-пейзажные пейзажи. Земля перестала быть картой, а стала сама собой: сушей, почвой, тем рыхлым бурым веществом, которое входит в состав коры нашей планеты. Как естественное продолжение ее плодородия в ее пози-негативном обилии явились мириады мини-скульптур из хлеба,



Валерий Герловин с работами 1974-77 годов. Объкты из металла, с землей и хлебом. Фото Игоря Макаревича.

из которых Валерий составлял свои гербарии и делал целые инсталляции. Эти изделия из ржаного хлеба представляли собой затвердевшие остатки и останки жизни самых разнообразных сортов, от драгоценных украшений, растений и насекомых до абстрактных конфигураций. Все три элемента – металл, земля и хлеб, которыми был «заполнен» московский период творчества, – будут рассмотрены в следующих главах в той же последовательности, в какой они внедрялись в воображение автора.

Металл

В 1974 поток гипотетических кодов из концептуальной графики стал переходить в объекты из металла. Для этого использовались разнообразные ready-made (готовые) запчасти от всяких технических приспособлений и домашней аппаратуры, включая холодильники, почтовые ящики и, естественно, металлический конструктор. Учитывая, что форм материи – бессчетное количество, а сама материя – одна на них на всех, Валерий стал изображать не столько ее формальные качества, сколько ее ингредиенты, ее составляющие вещества. Это были знаковые «вещи-в-себе», как например, железный указатель «Проход здесь», 1974, со стрелками, направленными к разным его отверстиям, или чистая белая таблица железного пограничного знака, разграничивающего что-то от чего-то в общем и в целом.

Большая серия скульптурных объектов была сделана из металлического конструктора, изготовленного с прицельной точностью в ГДР. В это собрание входили как линеарные по форме объекты, так и целые конструкторные сцены, установленные на ножках от пюпитров. Еще один способ экспозиции конструкторных рельефов уподоблялся коллекциям гербариев в застекленных коробках, которые явились объединяющей формой и формулой целого цикла разнообразных работ под названием «Экспонаты исторического музея».

Конструктор и по образу, и по назначению имитирует собирательный фрактальный язык природы, которая все свое составляющее естество постоянно организует и реорганизует, множит и редуцирует. В статичных конструкторных формах динамика живых организмов застывает не физиологически, а абстрактно: вместо тела мы видим его строение, его каркас, как на рентгене. Обилие и готовность форм в мире провоцирует желание найти подобную же готовность и в изобразительном искусстве, т.е. использовать ready-made материал; и если он найден, то концепт теоретический получает свое воплощение в концепте визуальном. Возьмем, к примеру, «Яблоко», 1975. Установленный на ножке

пюпитра его плоский силуэт «нарисован» конструкторной линией, сцепленной из металлических деталей. Сей фрукт представляет собой окружность, не имеющую никаких притягательных качеств ни реального яблока, ни художественного натюрморта; не является он и иллюстрацией к научной теории, как например, в топологии яблоко должно быть представлено кругом без отверстия, как и любой другой сферический объект. А здесь яблоко – это дыра или, лучше сказать, аналитический образ отверстия или окна в мир, через которое в мифологическом смысле слова человек смотрит на мир. Райский фрукт известен своими искушающими свойствами; он есть библейское начало чувственного мира, именно поэтому в этой работе оно изображается «бесчувственным».

Если попробовать взглянуть на сад через «Сад», 1975, на зелень сквозь скелет ее ветвей, на деревья сквозь их корни... В такой перспективе возникает некая соизмеримость матриархальной природы с ее основополагающим признаком, ее патриархальным кодом. Металлическая конструкция сада имеет знакомые параметры: небесное светило, роющий землю антропос, фауна и флора. Логос в физическом мире не имеет формы как таковой,



«Яблоко», 1975, конструктор на подставке от пюпитра, 28 х 26 х 1 см.



«Сад», 1975, конструктор, 26 x 26 x 10,5 см. Коллекция Zimmerli Art Museum, Нью Джерси, США.

не имеет ни запаха, ни цвета, но тем не менее именно через него возможно воплощение в разных формах, обладающих чувственным воздействием.

На металлический язык конструктора могли ложиться не только предметы и всяческие аллегорические образы, но и язык словесный. Например, дилемма «Да» и «Нет» или «М» и «Ж», от перестановки мест этих слагаемых, как известно, сумма не меняется. «М» и «Ж» – это абстрагированные Адам и Ева, без лиц и эмоций; просто он и она, а «Я» является наполнителем этих гендерных «М» и «Ж». «Я» представляет собой металлическое воплощение индивидуальности вообще; вместо конкретных имен, которых легион, первое лицо здесь обезличено до абстрактного собирательного «я» на ножке.

Лишенные притягательной мимикрии, металлические объекты сами собой выстраиваются в линию систематических абстракций. В них, словно в аналитических портретах разного рода организмов и явлений, внешнее и временное отброшено; остается только костяк или матрица, свойственная тому или иному виду, к которому они принадлежат. В то же время в каждом образе соблюдается дистанция между абстрактностью и конкретностью их воплощении в жизни. Эта дистанция может



Слева направо: «Да» и «Нет», «Я», «М» и «Ж», 1975, конструктор на подставках от пюпитров, примерный размер работ 22 x 13 x 1 см.

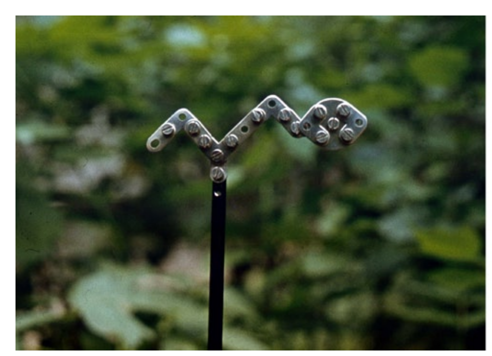
варьироваться от макро- до микроскопичности, как скажем, в скульптурах молнии и сперматозоида.

И сперматозоид, и молния не являются предметами как таковыми; в металлических объектах они застывают геометрическими символами, образуя зигзаги наиболее удобной проходимости. Движение огненной пневмы в молнии в какой-то степени можно сравнить с оплодотворяющим разрядом сперматозоида: это два феномена, один небесный, а другой телесный, один гигантский электрический разряд, а другой микроскопический, но крайне продуктивный. Есть между ними некая пропорциональность, символически олицетворяющая огненную силу натуры, оперирующую в небе и в человеческом организме. Во всяком случае, для стоиков в этом сравнении не было бы ни малейшего противоречия; в их философии неорганическая и органическая, т. е. рождающая природа, physis, существует за счет этой всепроникающей пневмы; и то, что там на небе, и что тут у нас, по эту сторону небес, по сути дела один и тот же процесс, но в разных ипостасях.

Несколько слов о самом «Сперматозоиде» лично. В этой концептуальном объекте (также, как и в его теске «Зародыше») сделана попытка изобразить невидимый обычным глазом инструмент природы. Собранный из

деталей конструктора, сперматозоид буквально детализирован с соблюдением особенности его биологического строения. Видение автора, базирующееся на идее фрактальных составляющих, вполне закономерно проявилось в конструкторной деталировке – это был коллективный образ сперматозоида, буквально собранный из «дочерних» частей, объединенных в общую «отцовскую» форму. В своем весьма преувеличенном виде «Сперматозоид» был установлен на ножке пюпитра, т.е. как бы на собственной ноге, и приобрел таким образом иной статус, как нос у Гоголя. Кстати, «нос» – это тоже эвфемизм сексуального элемента. Еще одна любопытная деталь: что по-английски конструктор – это «erector set», тот же корень, что и в слове «erection». В этой стоящей скульптуре сперматозоид приобрел стальные качества; он стал статуей или «абсолютным» сперматозоидом, а не той подвижной мимолетной половой клеткой, потенциалом из мириад других потенциалов, о которых все слышали, но мало кто их видел. Серия черно-белых фотографий добавляет еще некоторые биографические данные «Сперматозоиду»: «его» перформанс был отснят на улицах Москвы и в метро, главным образом среди толпы людей. Многие с любопытством смотрели на этот объект, не понимая, что это фотографируется «Сперматозоид». Много

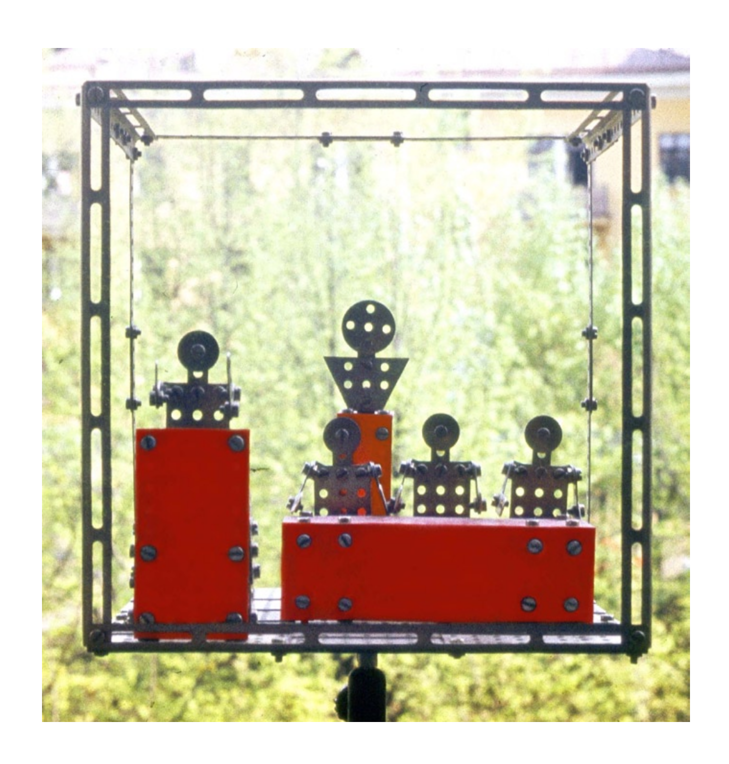
«Сперматозоид», 1974, 3,4 x 12,7 x 1 см; «Молния», 1975, 60 x 29 x 1 см, конструктор на подставках.





лет спустя этот же образ был использован в серии фотоконцептов, где нарисованный на яйце и «висящий» на собственном хвостике сперматозоид представляет собой некий алхимический аксессуар в руках у «натуралиста». Зачатие или по-английски «conception» здесь изображено строго концептуально. Нет больше никаких сносок на среду, нет ни метро, ни людей, никакого конструктора... Фигура «алхимика» лишена всякой пространственно-временной сноски; костюм более, чем неопределенный, в виде живой власяницы. С таким же спокойным почти безучастным лицом природа держит на волоске «размножения» мириады жизней.

Описательный материал жизни конденсируется в работах в компактные визуальные символы и знаки: от эзотерических, как в «Леонардовском человеке», 1975, или в «Мадонне с младенцем», 1977, до остро социальных, как в «Партийном собрании». В нем социологическая подоплека этого события демонстрируется с помощью металлической схемы ее взаимоотношений. Получив диплом художника-постановщика в Школе-студии МХАТ в 1967 году, Валерий использовал приобретенное мастерство в изготовлении миниатюрных гиперреалистических театральных моделей в своих концептуальных целях. В «Партийном собрании» композиция замкнута в кубической структуре декорации, установленной на подставке; мизансцена не имеет крыши, как в недостроенном доме. Она решается в трехступенчатой последовательности: на переднем плане за трибуной располагается анонимный оратор; чуть глубже, за столом, сидят трое, а на заднем плане — бюст вождя. В этой чисто концептуальной конструкции присутствует тень или, буквально, металлический скелет истории Советского Союза с типичным для его раннего периода «триумвиратом-трибуналом» и доминирующим красным цветом. В сценарии политической истории страны красным было окрашено многое: и площадь, и армия, и знамя, и ковры в общественных учреждениях — и все это служило красной тряпкой для политических быков на западе. Возможно, в силу своей идеологической траектории этот объект, вывезенный в Америку, попал в Музей Берлинской стены за несколько лет до ее падения.

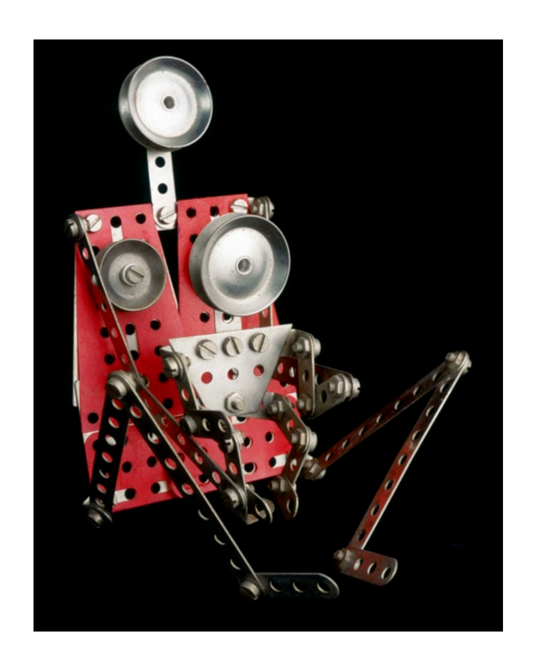


«Партийное собрание», 1975, конструктор на подставке, 26 х 26 х 20 см. Коллекция Museum Haus am Checkpoint Charlie, Берлин.

Многие объекты были сделаны не без иронии, например, очки из конструктора не имели никаких стекол и посему напоминали скорее оковы на глазах, чем очки. Такой представлялась оптика слепой идеологии. В то же время здесь следует добавить, что нас мало интересовал чисто социальный подход из-за его ограниченных возможностей. От засилья политики страдало искусство и советского периода, и антисоветского соцарта, кентавра любви и ненависти к коммунистическому прошлому.

Совершенно иного порядка реальность была отображена в работе «Мадонна с младенцем», 1977, которая внешне представляет собой конструкторный

скелет взаимоотношений сил, по сути своей не нуждающихся в физической плоти, но которые в материи воплощаются именно в ней. Извечный архетип мадонны, чье незримое присутствие в мире служит компасом человеческой души, в традиционном искусстве изображался с помощью идеализированного женского



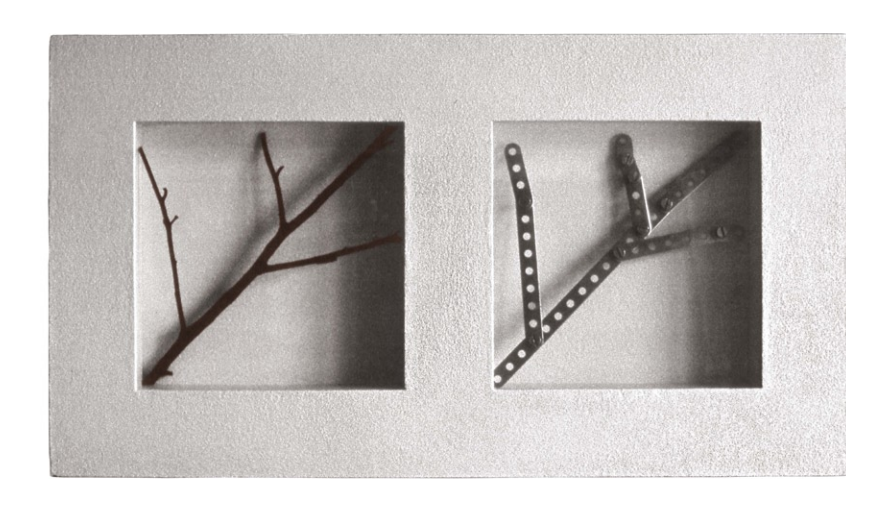
«Мадонна с младенцем», 1977, конструктор, 22 x 11 x 9 см. Коллекция Третьяковской галереи.

образа с ребенком на руках, известного еще со времен египетской Исиды с младенцем Хором. Технический аскетизм, с которым изображается материнство (в названии работы скрывается намек на его духовную параллель: рождение не в материю, а из нее), не претендует на традиционную эстетику. Пугающая своей отрешенностью, работа является своего рода металлической формулой. Здесь мы имеем дело с прототипом процесса или его ноуменом, а не с процессом как таковым, поэтому материнство здесь обозначено не через традиционную эстетику, а матрицу и ее художественную формулу. С помощью визуальных аббревиа-

тур можно изобразить отпечатки многих сущностей, которыми наше сознание оперирует гораздо чаще подсознательно, чем сознательно.

В подобных же геометрических пропорциях решается и рельеф под названием «Леонардовский человек», 1975, в котором согласно идеям Ренессанса кодируются человеческие пропорции, материальные и духовные. Много лет спустя этот объект вместе с конструкторным «Листом», 1974, снова появились в фотографическом диптихе, 2005 (стр. 189). Скачок во времени позволил психологически углубить значение этих символов – их линеарная форма «приобрела» телесную тень в то время, как две формы реальности, фотографической и физической, были приведены в одно измерение. Силуэты конструкторных скульптур с фотографического изображения переходят в реальность; они продолжены настоящими металлическими деталями, наложенными на раму. Рельефы здесь играют двойную роль: соединяясь с рамой, они как бы служат металлической оградой в окне фотографии, и одновременно в них угадываются символы предметов, используемых в ритуальных церемониях или при покаянии. Фигура «Леонардовского человека», несущая мужскую характеристику, напоминает форму креста, а «Лист» как атрибут природы с ее «вечно временным» цветением, опадающей и возрождающейся листвой, отражает женский элемент – это «natura naturata» и ее «хождение по мукам». В напряженном настроении и «алтарной» композиции диптиха непроизвольно присутствует тема несения креста, но передана она без религиозной атрибутики.

Многие наши ранние концепты возвращались в фотографию, но с другим «поворотом винта». Человеческое присутствие вносило новое дыхание в их интерпретацию по сравнению с аскетическими структурами металлических объектов. В результате подобной прогрессирующей ассимиляции прошлого в иной временной момент происходила и реориентация сознания, но уже в более высокой октаве. Этот диптих может служить своего рода иллюстрацией этой мысли. Если принять, что с годами операция сознания в своей метаморфозе приобретает дополнительные писхофизические признаки и многие архетипические элементы становятся понятными в физической действительности, то в композиции этой работы соблюдается та-



«Ветка», 1975, реальная ветка, конструктор, оргалит, стекло, нитрокраска, 25 х 45 х 4 см.

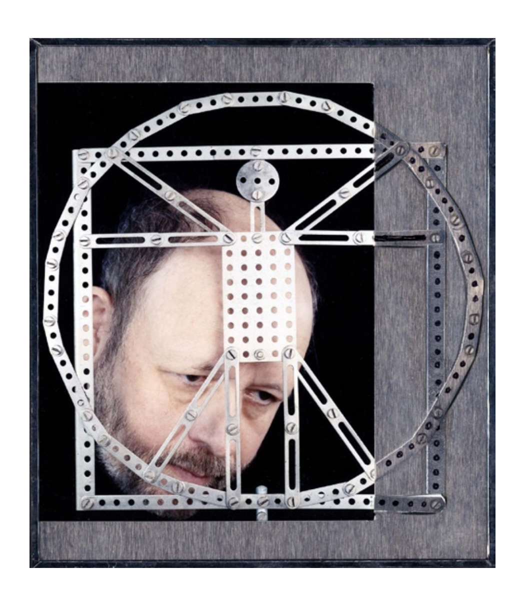
кой же порядок. А именно: оба сфотографированных объекта продолжены в трехмерную реальность.

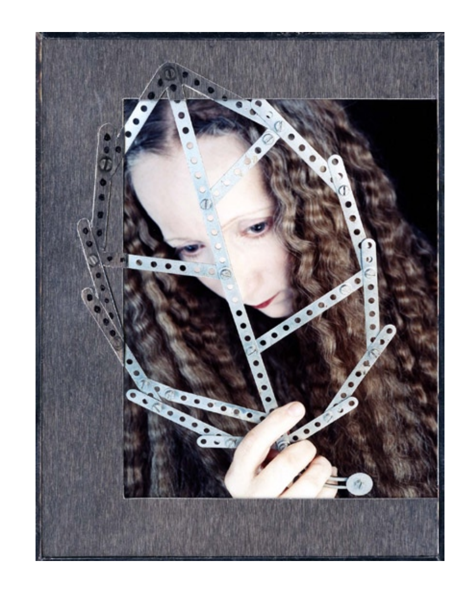
Но вернемся к конструкторному прошлому. Последней в этом жанре появилась целая серия застекленных гербариев с конструкторной растительностью и разного рода энтомологическими коллекциями. Примерно с 1975 года начинается цикл работ «Экспонаты исторического музея», который объединяется не только идеей консервирования всевозможных структур, но общим эстетическим приемом: разного рода объекты, выполненные из металла, земли, хлеба или готовых (ready-made) материалов, демонстрируются в застекленных витринах, коробках и пробирках в качестве музейных экспонатов. Первыми ростками в этом цикле появились конструкторные био-гербарии, где консервировались растения и всякие особи, некоторые из них были показаны в динамике своего развития, как, например, в работе «Метаморфоза лягушки», 1978, демонстрирующей три фазы от яйца к головастику и взрослой амфибии (стр. 192).

В той же лапидарной стилистике «засушены» и две ветки: одна настоящая и, следовательно, временная,

и ее копия из конструктора, как бы ее архетипический вневременной прототип. Металлическое факсимиле «Ветки», 1975, в каком-то смысле является иконой для растительного мира, в которой чувство бренности более или менее нейтрализовано и за временной формой скрыт символ, не подверженный разложению. В этом смысле серия из конструктора является своего рода печатью фрагментации живой натуры, ее геометрией форм, касающихся эссенции обобщения. Лучшей теоретической моделью этой геометрии служат фрактальные взаимоотношения, присутствующие во всех конфигурациях, которые природа повторяет и варьирует на всех уровнях своих мутаций. Ее вегетативная сущность во многом оперирует механистическими элементами, которые можно охарактеризовать их фрактальностью. Фракталы повторяются в каждом ее движении: в разветвлении в растительном мире, в кровеносной системе млекопитающих, в строении берегов морей, рек или горных перевалов. Некое подобие этому умножению

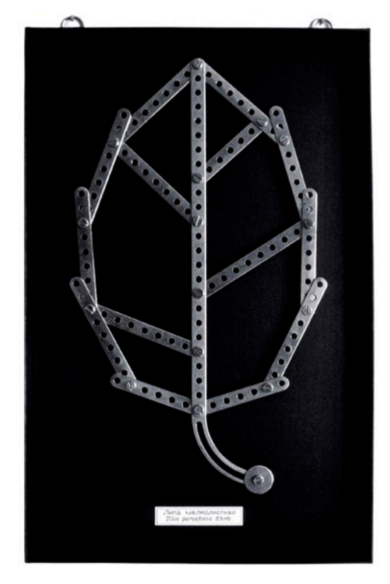
«Леонардовский человек» и «Лист» © 2005, фотопечать в металлической конструкции.





в природе присутствует и в конструкторных моделях, из мелких деталей которых складываются их фрактальные разветвления, подразделения и дробления. Интересно, что эта серия появляется в 1974 году, а в 1975 в науке выдвигается теория фрактальной геометрии, экспроприирующая все ту же старинную идею дробления в природе, известную испокон веков. Согласно этой теории, одинаковые формы – себе подобные фракталы, каждая из которых копирует исходную, отличаясь при этом от нее линеарным размером, повторяются в природе одна в другой, как в калейдоскопе. Именно этот исходный принцип конструктора был использован во всех этих концептуальных моделях форм, в которых объединялось объективное и субъективное, создавая плацдарм для игры с загадками природы посредством искусства.

Натуральные законы могут демонстрироваться не только с помощью формул, но и через творческую интуицию, нечто вроде воздействия музыки, которую Лейбниц определил как удовольствие, которое мы получаем от счета, не замечая при этом никакого счета. Конструктор позволял изображать когерентное целое, составленное из фрагментов с их субординацией и математической точ-







Слева направо: «Лист», 1974, 37,4 x 24 x 2,5 см; «Груша» и «Вишня», 1975, 20 x 14 x 2,5 см, конструктор, картон, бумага, стекло.

ностью деталей. В законченности и отточенности формы при минимальности средств и точности геометрических пропорций содержится своего рода мистический закон цифровых отношений, соблюдение которого будет особенно важным в серии металлических скульптур нью-йоркского периода. За бесконечными временными исчезающими формами хранится некая матрица, с которой их штампует природа. За выделением в этих структурах только важного и отбрасывании вторичного скрывалось стремление к пониманию целостности и, по возможности, сущности. Такое отношение к объекту носило оттенок кантовской «вещи в себе». В этом смысле хотелось оперировать не формами, а мета-формами, сохраняющимися в подсознательном регионе человеческой памяти в виде концептов.

В 1976 году скульптуры из конструктора сыграли «фатальную» роль в перформансе «Зарывание». Путеводной звездой для этой акции послужила сама природа, закон которой гласит, что ничто не вечно под луной, ничто не абсолютно в нашей относительной действительности. Любая культура, какой бы цветущей и могущественной она не была, является всего лишь временной и фрагмен-

«Муравей» и «Гусеница», 1976, 27 x 20 x 3,5 см; конструктор, картон, бумага, стекло. «Гусеница» в коллекции Третьяковской галереи.





тарной формацией жизни. Всякий порядок (включая космический), который приходит на смену хаосу, является всего лишь предшественником очередного хаоса — именно этот сценарий и был разыгран в перформансе, в котором часть конструкторных работ была предана земле Измайловского парка. Перформанс состоял из трех актов: демонстрация работ, их демонтаж и захоронение в земле. Его инсценировке был присущ такой же минимализм в действии, как и в самих объектах. Рано или поздно все произведения искусства исчезают с лица земли; несомненно, художник опережал естественный круговорот природы, превратив свой перформанс в сокращенную, хотя и инсценированную формулу ее закона. Выполняя роль демиурга, который создает, разрушая, он совершил эту «ротацию» культурных ценностей с превышением скорости. Положен ли за это штраф? Возможно. Но в этом он не одинок, сложнейшие построения и рисунки, которые буддистские монахи неделями выкладывают на открытом воздухе из песка, тоже не предназначаются для долгой жизни.

«Метаморфоза лягушки», 1979, конструктор, картон, стекло, 37 x 50,5 x 4,5 см.



Закончив повествование о фрактально детализированном конструкторе, обратимся к целостным неделимым железным формам, в которых сохранялся тот же изначальный концепт использования готового материала (ready-made), как например, случайно подобранный «Почтовый ящик», 1975, был покрашен и послужил эпистолярно-художественным целям. Его многоквартирная утилитарность была резко ограничена до одной нашей квартиры № 8 в доме 8/19 по 3-й Парковой. В ящике хранились отправленные по почте письма Валерия к Римме. Невскрытые, они свидетельствовали о том, что секрет должен оставаться в секрете.

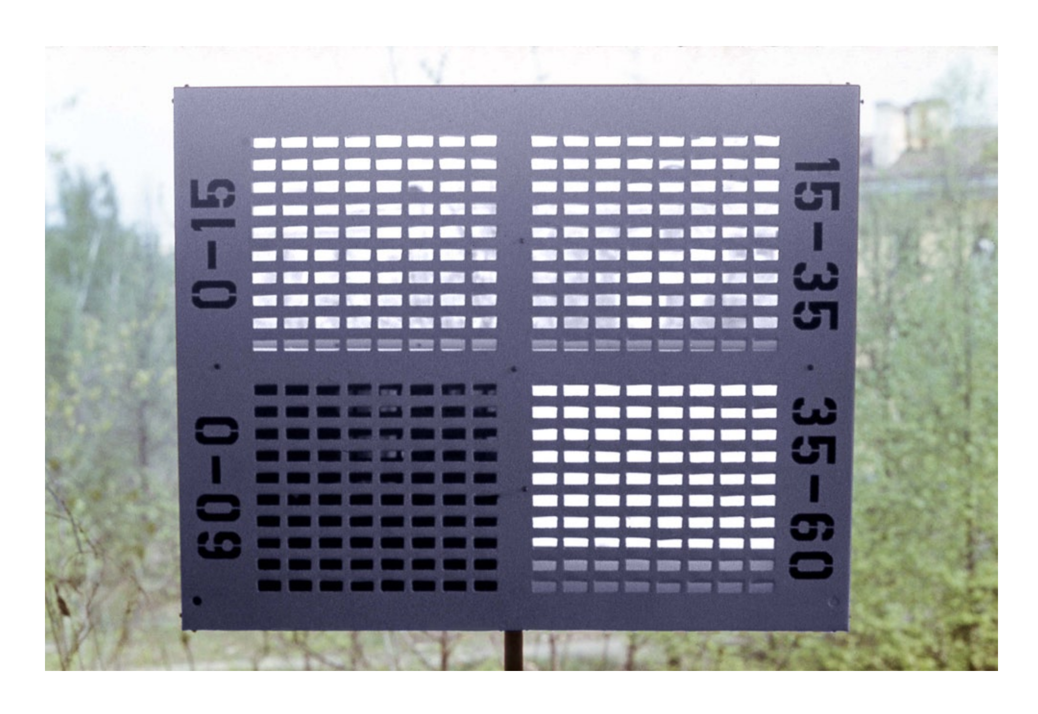
«Зарывание», перформанс в Измайловском парке, весна 1976, фото Виктора Новацкого. Верхний ряд, слева направо: 1) экспозиция работ из конструктора; 2) их демонтаж, рядом Андрей Абрамов и Олег Киселев снимают акцию на фото и кинопленку. Нижний ряд: 3) объекты сложены в яму; 4) их зарывание.



Надо признаться, что материалы для объектов не приходилось специально разыскивать, они попадались сами на глаза. Так, металлическая коробка от неведомого нам промышленного оборудования, каким-то образом оказавшаяся рядом с нашим домом, послужила такой же творческой цели. В «Возрастном объекте», 1974, отразилась мало приятная реальность, хотя и в строго концептуальной форме: здесь показаны 4 стадии ограничения видения мира и взаимодействия с ним пропорционально возрасту. Железная коробка с передней решеткой разделена на 4 части, в каждую из которых зритель может заглянуть через отверстия. В первой секции, предназначенной для возраста от 0 до 15, задняя стенка отсутствует – видение мира не имеет никаких препятствий; во второй возрастной секции от 15 до 35 лет прозрачное стекло становится почти невидимой стенкой; в третьей секции от 35 до 60 матовое стекло затуманивает видение, но пропускает свет; в последнем же квартале жизни от 60 до 0



«Почтовый ящик» с письмами к Римме, 1975, железо, нитрокраска, 81 х 43 х 13 см. Коллекция музея РГГУ «Другое Искусство», Москва.



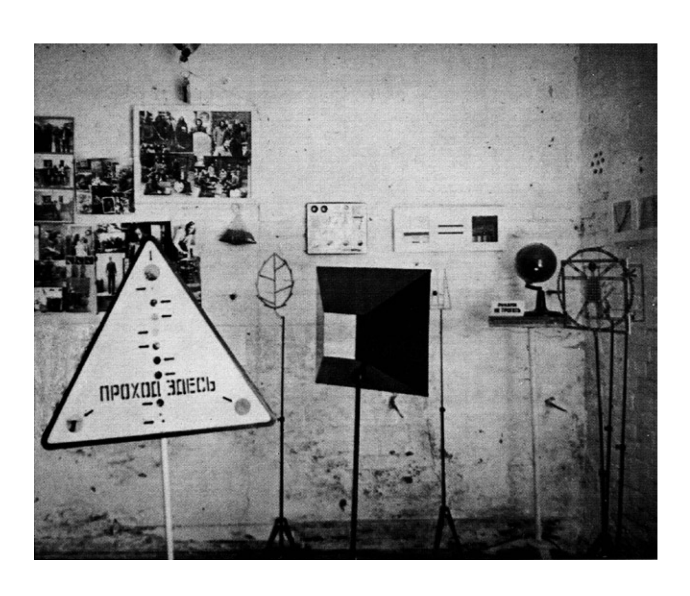
«Возрастной объект», 1974, железо, стекло, зеркало, нитрокраска, металлическая подставка, 51 x 64 x 21 см, В секции 0-15 сзади открытое пространство; 15-35 прозрачное стекло; 36-60 матовое стекло; 60-0 зеркало.

видение мира «упирается» в зеркало, в котором с трудом через отверстия читается собственное отражение. В зеркальном отражении возникает двойной эффект: с одной стороны, воображение как бы само себя воображает, все есть майя с ее обманом чувств, а с другой, оно же само и предупреждает, как двойник с той стороны зеркала, о текучести времени и том возрастном изменении, которое приходится принимать как осознанную необходимость. (Вспоминается меткое замечание Оруэлла по поводу старения, что в 50 лет каждый заслуживает своего лица.)

Последняя стадия жизни является переходной территорией между миром и его зазеркальем, между раз-

ными реальностями, временной и вневременной. Этот транзит может быть интерпретирован двояко: одни проходят его, как Алиса в зазеркалье, без всяких препон, для других же последний период – это деградация и тупик. В постепенном спуске по зонам прогрессирующей непрозрачности, смутности и затемнения, тем не менее, присутствует еще одна вероятность. Понимание же этого явления строго зависит от степени видения интерпретирующего: для одних – это символ духовной реализации, для других – не что иное, как смерть. И в том, и в другом суждении есть валидность, соответствующая измерению, в котором функционирует сознание. При условии созерцательного отношения ко всему этому процессу, согласно многим древним источникам, возможен некий целительный исход. Мудрость, которая является исключительной редкостью, позволяет в позднем возрасте прийти в соприкосновение с безвременным, допуская видение всего мира через зеркало своего личного сознания. Такое «омолаживание» не идет в разрез с законами природы, согласно которым она всех и все старит.

Параллельно с белым «Возрастным аппаратом» был сделан черный «Леонардовский объект», еще одна



Работы на выставке в мастерской Сокова, 1976. Слева направо: «Проход здесь», конструкторный «Лист», «Леонардовский объект», гербарий и стеклянный глобус с землей.

работа из тяжелого железа, которая крепилась на такой же подставке от фотоаппаратуры. Объект был спаян в одной из слесарных мастерских по чертежу автора. Он представляет собой черный металлический раструб, в зеркальном нутре которого каждый заглядывающий в него видит свое собственное лицо сквозь идеальные пропорции витрувианского человека. Работа предполагалась быть установленной на природе, которая была бы видна через два боковых отверстия вокруг центральной фигуры леонардовского человека. На приведенной иллюстрации заметны очертания снимающего эту работу фотографа с камерой; его отражение накладывается на фигуру, вписанную в круг и квадрат. На групповой выставке в 1976 г., где была сделана эта фотография, металл и земля, т.е. ленд-арт в его камерной форме, были уже смешаны в одной инсталляции.



«Леонардовский объект», 1974, железо, нитрокраска, внутри страница из дневников Леонардо да Винчи, напечатанная на прозрачном ацетате и наложенная на зеркало, 51 x 64 x 21 см. Фото Олега Киселева.

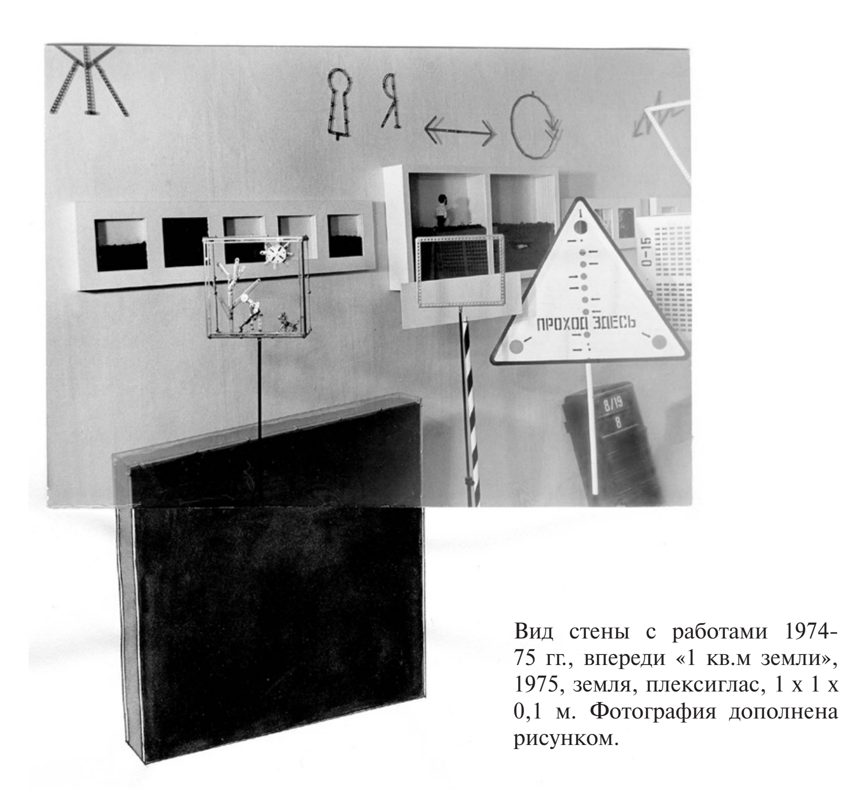
Земля

В линии концептов с тремя сырьевыми материалами – металлом, землей и хлебом – объект «1 кв. м земли», 1975, не только открывал целинную землю ленд-арта в русском искусстве, но и сам по себе являлся чистым, можно сказать, девственным почвенным ресурсом: в прозрачной конструкции из плексигласа находилась только земля и больше ничего. Вместо картографического изображения земли, свойственного ранней графике автора, в этом объекте «покоилась» сама сыра земля, ее рыхлое темно-бурое вещество, за которым стоит образ материи как таковой. Символически речь идет о той рожденной Землей материи, которая является все-составляющей «тканью» жизни нашего измерения. Из всего ее пространственного могущества выделен и застеклен в виде эталона 1 кв. м земли такой, какая она есть, с ее естественным до микроскопичности содержанием. Она, земля, и есть сама картина. Содержание этой картины включает органиче-



«1 кв. м земли», 1975, вид сбоку,
земля, плексиглас, 1 x 1 x 0,1 м.

ские и неорганические компоненты, всякие затвердения и разложения, мельчайшие организмы, видимые и невидимые. Буквальный почвенный анализ этой картины сделан не без почвы – в этом объекте биологический гиперреализм сочетается с исключительно отвлеченной абстракцией, от микроскопической жизнедеятельности в земле до отвлеченного понятия материи как философской категории. В этом приеме по-прежнему сохраняется авторская техника, свойственная и другим работам, которая нацелена на соединение прямого и косвенного, наложение и взаимодействие практического и теоретического. Использованные таким образом универсальные символы, наполненные комплексным содержанием, «оголяются» в своей внутренней основе, художественно демонстрируя свою сложность в исключительной простоте, в совершенной актуальности и полной существенности.



Вид стены с работами 1974-75 гг., впереди «1 кв.м земли», 1975, земля, плексиглас, 1 х 1 х 0,1 м. Фотография дополнена рисунком.

Мириады микроорганизмов населяют не только эту картину земли; их немыслимое скопление находится и в самом человеческом организме. Получается, суетность земли присутствует во всем и вся, как бы статично это не выглядело в своем состоянии, естественном и изначальном для всех вещей. Например, такой умозрительный факт, что в одной лопате земли содержится больше живых организмов, чем всего количества людей, населяющих эту землю, может привести в некоторое недоумение. Не лишенная всех этих фактических странностей жизни, работа представляет собой строго геометрическую форму, в которой хаотическая бесформенность рассыпчатой почвы фиксирована и эстетизирована с помощью концептуальных средств. С этого эталонного земельного участка в 1 кв. м земли открывалась новая серия, образно говоря, землепроходства и освоения земли в русском ленд-арте.

В следующей работе земля уже обрела свою планетарную форму: она была законсервирована в стеклянном «Глобусе», 1975. В космогоническом смысле шар земли представляет собой всем знакомый объект солнечной системы, третий от центра. В данном же случае он является гибридом астрономического и геодезического воображения; это земной и земляной шар одновременно. Он же и наша суша,



«Глобус», 1975, земля, стекло, пластмасса, диаметр 22 см.



«Карта» © 1992, фотопечать в металлической конструкции.

и terra nostra. Стеклянный сфероид с посевопочвенным содержанием может вращаться, как положено глобусу.

Параллельно с земляным глобусом появились еще два: один плоский диск с картой двух полушарий с разных сторон, а другой политический, на нем на всем было наклеено «СССР». Оба они также вращались на своей оси. С точки зрения пешехода и нашей ежедневной жизни – земля плоская; она поверхность, которую люди разделили на разные земельные участки. (Один из них, СССР, был самым большим и всегда хотел быть еще больше, отсюда и идея второго глобуса, полностью принадлежащего СССР.) За сплющенным глобусом скрыта не только ирония над плоскостью мировоззрения и пешеходностью сознания в ординарной жизни, Земля в самом деле казалась плоской для человека не только во времена античности, но еще в 19 веке в Европе существовало общество плоской земли (Flat Land Society), кото-

рое продолжало отстаивать старые «добрые» принципы. Не следует забывать, что все в мироздании относительно: с точки зрения одномерного измерения в его неподвижной точке уже двухмерная плоскость дает свободу движения; а трехмерная свобода нашего движения с точки зрения четвертого измерения – это, по всей видимости, тюрьма, где можно только физически налево, направо, вверх и вниз. Без метафизической или, скажем, квантовой свободы передвижения во времени и пространстве жизнь – это большое неудобство.

В наших поздних фотографических сериях мы не раз возвращались к теме земли, однако и карта, и глобус, и само вещество земли обретали в них иной антропоморфный характер. В буквальном смысле концепты обрастали телом, как например, в фоторельефе «Карта», 1992. Такая карта не подлежит лимитации правилами географии или топографии; здесь земля выражена через образ человека, в замкнутой окружности, выражающей единство мужского и женского начала. Плотность населения здесь сведена до минимума – только двое, и заземление лишено всякой фактической земельности. Такая образная корреляция, в которой голотелая земля сливается с геотелом человека, переводит размышление в иной канал – каковы взаимоотношения астрономического тела Земли с телом человека, рожденного на ней? (Но не ею, как часто говорят.) Например, в обоих телах, как астрономическом, так и человеческом, присутствует стабильность (твердыня камня земли и жесткость кости человека); есть и заимообразная текучесть (рек и крови, сросшихся в поэтический троп «реки крови»); в каждом человеке есть пика его сознания – его Эверест; есть свое Мертвое море в нижней точке депрессии; есть вегетативная растительность волосяного покрова и бактериальное население, его флора и фауна... В судьбе каждого человека есть своя выжженная земля.

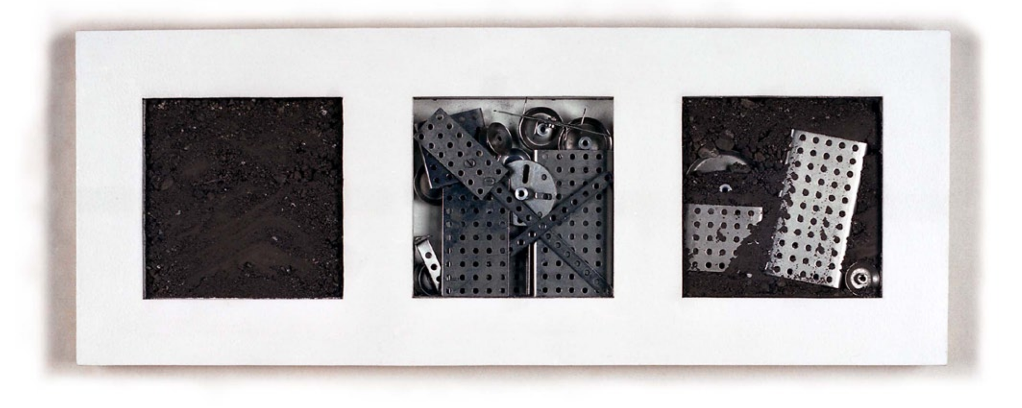
В работах размышления о земле находили не только эстетическое выражение, но и кодировались в визуальные «формулы» в виде так называемых «гербариев ленд-арта» с законсервированной землей. В некоторых из них живительная плодородность земли контрастировала с холодностью металла. В форме гербария или скорее «террариума» для металла в работе «Слияние: земля-металл», 1975, представлено уравнение, которое в буквальном смысле слова

ровняет все с землей, все ее сооружения. Грандиозные и малые, все они возведены на какие-то неопределенные сроки подобно моделям из конструктора. Все, что построено и разрушено на земле — и есть она сама в процессе своей собственной мутации. Отсюда следует другое уравнение — тождественность земли себе самой.

В объекте «Земля-земля», 1975 (стр. 205), земля приравнивается земле, т.е. своему собственному элементу, наименьшей летучести и наибольшего тяготения к себе самой. Рассыпчатая, холодная, стабильная, конденсирующая в себе согласно алхимической символике все предыдущие элементы воздуха, огня и воды, — она сама материя, темная и глухая. В то же время она же и является почвой, в которой зарождается новая форма жизни. Элемент земли демонстрирует себя как самовоспроизводящееся содержание, постоянно выпадающее в осадок в результате гниения и снова пускающее новые ростки жизни. Процесс ее бесконечной фертилизации содержит в себе конец и начало одновременно. В этом контексте материя (или земля) может быть еще более абстрагирована, когда ее присутствие приравнивается к ее отсутствию.

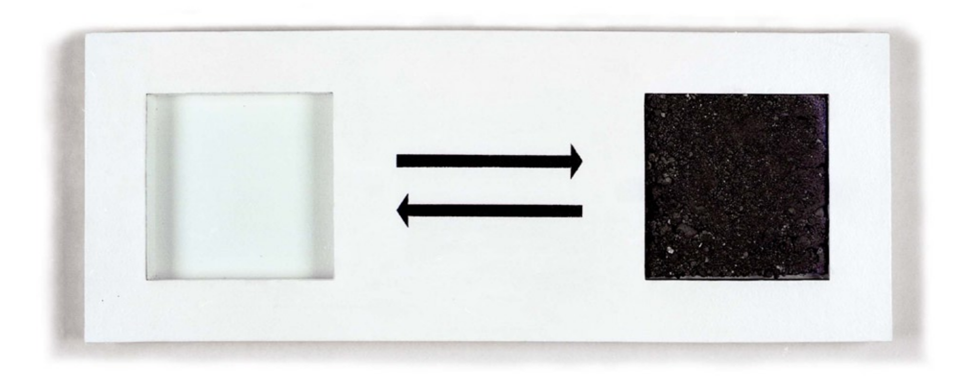
В объекте «Пустота-земля», 1975, пустота начинает играть роль наполнителя, являясь своего рода географическим вакуумом. «Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них» («Дао дэ цзин»).[2]

«Слияние: земля — металл», 1975, земля, конструктор, оргалит, стекло, нитрокраска, 25 x 65 x 4 см.

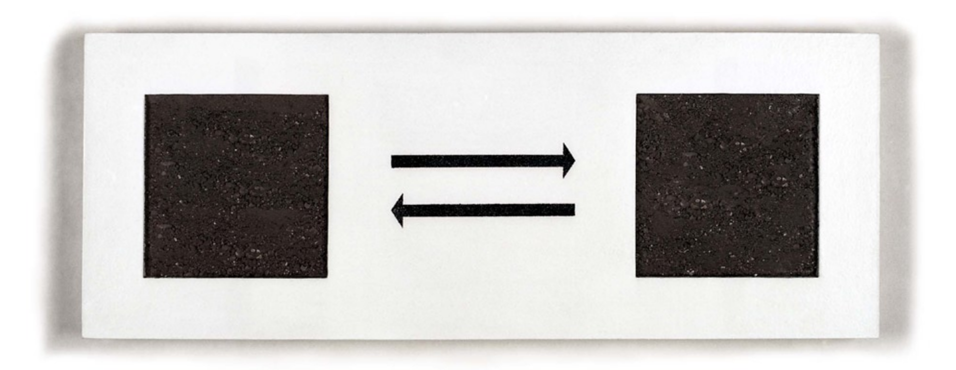


С одной стороны, эта визуальная формула намекает на пустопорожность земли и иллюзорную перманентность материи, с другой стороны, она абстрагирована до философской пустоты (sunyata в буддизме). Полная пустота открывает иное измерение реальности, которая существует и в то же время не существует – и ничто, и нечто одновременно. Реальность и иллюзия, функционирующие бок о бок, образуют в совокупности суньяту и в какой-то степени пустоту космическую. В этом смысле белый цвет всей этой серии вносит дополнительное значение реальности и небытийности. В его недосказанности есть цвет без цвета; он такой же белый, как и белая стена, на которой работы предполагаются быть повешенными. Отрицание и утверждение аннулируют друг друга, если они не опираются на 5 чувств, с помощью которых мы ориентируемся на земле. У Платона в «Тимее» эта пустота описана как нечто «не нуждающееся в глазах, поскольку нет ничего, что надо видеть; не нуждающееся в ушах, поскольку нечего слышать... Ничто никуда не входит и не выходит, поскольку нет ничего.» (33) Пустота полна реального смысла; она действует своим неделанием. Для большинства это понятие пустоты сливается с пустотностью и посему остается не постижимым в сравнении с суетной псевдополнотой жизни. В то же время абсолютная полнота не может быть абсолютной, если она не включает в себя и пустоту. Если рассматривать этот концепт поступательно, то неизбежно он будет демонстрировать себя через промежуточные стадии колыханий, переходящих одно в другое.

Вобъекте«Колебание»,1975(стр.207),пульсацияжизни выражена в виде объемного графика колебания земли. В застекленных секциях полуполное переходит в полное, которое убывает до полупустого, исчезает совсем и опять начинает заполняться. Оба, казалось бы, взаимоисключающих аспекта заполненности и пустоты, видимой и невидимой реальности выражены через их эквилибриум. Здесь земля как физическая субстанция показана в своей потенции волны, т.е. в своей актуальности и потенциальности одновременно. Квантовая волна колебаний одновременно является материальной субстанцией земли, ее частицами. Флуктуирующая парадигма этой работы представляет собой неделимую целостность двух ипостасей – в частицах земли и одновременно в квантовых волнах.



«Пустота — земля» и «Земля — земля», 1975, земля, оргалит, стекло, нитрокраска, 25 х 65 х 4 см.

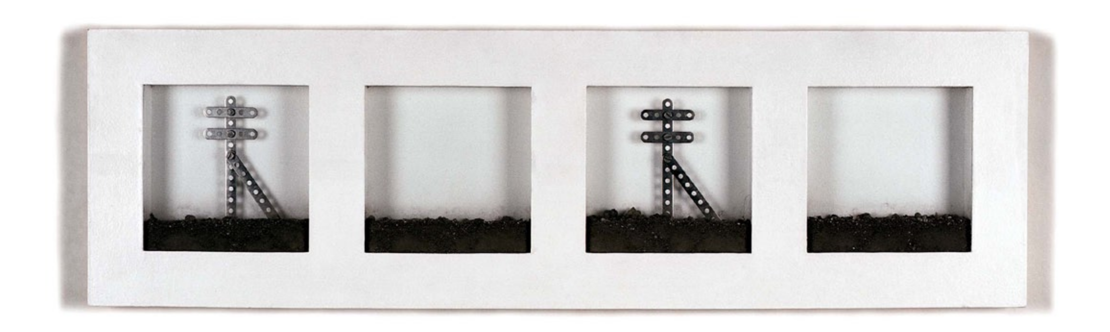


В родственном ему объекте «Поезд», 1975, показано, как человек может видеть эти колебания из окна поезда. За монотонно мелькающими столбами присутствует обобщенная картина отчисляющих дорогу жизни событий («Только версты полосаты попадаются одне», — резонирует в памяти пушкинская строчка). Пейзаж, мимо которого идет «Поезд», чисто концептуальный и в какой-то степени метафизический: объективная неперсональная дорога показана ведущей не в мир, а вдоль него. Безучастный взгляд проезжающего падает только на мелькающие столбы, отмеряющие ее отсеки и периоды. Это путь сам по себе — без вовлече-

ния в материю, нечто вроде даосской сидячей медитации с уставившимся взглядом на мелькающие тени на пустой белой стене. Поезд идет мимо. Существование без привязанностей к законам физической реальности, в которую облечены все организмы в нашем измерении, дает иные потенции в продвижении сознания в более высокое измерение. В то же время это не означает, что пассажир, обозревающий это движение, не подвержен законам материи. В этом парадоксе нет ничего странного, как и во всех других парадоксах, которые сопровождают наше существование.

Одну и ту же идею можно выразить по-разному: бесчувственно, чувственно или сверхчувственно. Именно последняя форма была свойственна многим концептуальным работам раннего и позднего периодов. Не смотря на отсутствие эмоциональной окраски, все объекты были сделаны с помощью вполне ощутимых художественных средств, которые связаны с чувствами и находятся в сфере искусства. В целом в этой серии законы земли выражены в художественной форме или, если сказать точнее, в художественных формулах: в виде застекленных наглядных пособий с землей, гибридов концептуальных гербариев с ленд-артом. В них присутствует «магия» пропорций, точных форм и нумерологических соответствий. В строгих композициях чистота и белизна объектов контрастирует с темной монотонностью земли, как белое и черное. Во всеобъемлемости земли, ее абсорбции всех качеств содержится максимум потенции, который демонстрируется здесь с помощью минимума элементов, сливающихся по цвету с белизной и пустотностью стены.

В концепции работы «Жизнь человека в двух частях», 1975 (стр. 209), «зарыта» формула, что «каждый рожденный смертен», которая здесь демонстрируется с пустынным аскетизмом. В каком-то смысле вся наша планета представляет собой массивное кладбище. Смерть является частью жизни подобно дню и ночи, которые составляют сутки. Но если верить старинным китайским источникам, согласно которым «отдых в земле нужен для возврата небесной витальности..., поэтому угасание сегодняшнего дня и необходимо для разжигания завтрашнего. В целом, мы живем не в одном времени, а как



«Поезд», 1975, земля, конструктор, оргалит, стекло, нитрокраска, 25 x 85 x 4 см.

бы в луковице его многих оболочек»[3]. В этом контексте «Жизнь человека в двух частях» представляет собой не столько археологический экспонат, сколько «летальный» концепт, согласно которому смерть является второй формой жизни, некой регрессией в зону невидимости.

Тело человека формируется из материалов, представленных нам в распоряжение материей; духовная же основа, скрытая за оболочкой этого тела, в каком-то смысле «падает» в материю, но ею никаким образом не является в отличие от ее оболочки. Можно сказать, что тело временно заимствовано у земли, и посему оно принадлежит хозяйству этой планеты, куда оно и воз-

«Колебание», 1975, земля, оргалит, стекло, нитрокраска, 25 x 105 x 4 см.



вращается в органическую переработку по истечению своего срока использования. Все на земле подчинено одной и той же схеме: рождение – фертилизация – размножение – пик развития – постепенное разложение – смерть. (Процесс может быть прерван на одной из этих ступеней и после переработки опять заброшен в ту же циркуляцию.) Тело всегда возвращается туда, откуда оно берет свои корни, условно говоря, превращаясь в полезное ископаемое, чернозем или нечто вредное и несовершенное, что, циркулируя, отравляет новую жизнь. В этом смысле мать сыра земля никаким образом не является нашей матерью; скорее это наша мачеха и кормилица, плакальщица и могильщица в одном лице. Вместе с молоком этой кормилицы мы наследуем ее богатства и несовершенства, ее желания и позывы, червоточины и пороки. Вместе с телом мы наследуем чувство земли, материальности, практичности и такой же органический звериный страх, присущий данному нам здесь телу, страх перед его разложением и распадом. Все фибры тела «знают», что их организованная суммарность является временной формацией. И чем сильнее заземление души, тем больше страх перед смертью, тем сильнее привязанность к материальным ценностям и физиологичности жизни в целом.

Однако прежде, чем тело превратится в останки, оно служит не только законам фертилизации природы, но и является, образно говоря, поверхностью души, через которую происходит реализация сознания в материи. Без него душа как бы «без ног». Через тройную комбинацию сознания, души и тела человек отражает в себе вселенную, сущность которой сама себя ощущает через воплощение в физическом мире. Мы служим ее божественной емкостью, ее восприятием и перцепцией, ее реализацией и олицетворением всех тех качеств, с помощью которых духовный созидательный импульс спускается в жизнь. В таком контексте тело является не столько биологическим агрегатом, нацеленным на физические удовольствия с вытекающими последствиями, сколько грунтом, необходимым для существования в этом измерении, представляя собой некую поверхность, на которой начертана карта человеческой души. Нельзя забывать только, что, как бы мы не по-

лировали эту поверхность, она всегда остается всего лишь поверхностью. Поэтому, когда с годами сознание начинает утяжеляться весом материальных событий и их сложностями, погружаясь в них и во многих случаях срастаясь с ними, оно утрачивает способность осознавать себя, теряет свою изначальную самую главную функцию. Человек – это бессмертный смертник, «обреченный» на смертное бессмертие. И требуются буквально нечеловеческие усилия, чтобы вернуть ему его врожденную силу, атрофированную материей.

«Жизнь человека в двух частях», 1975, земля, манекены, стекло, оргалит, нитрокраска, 46 x 88 x 11 см.

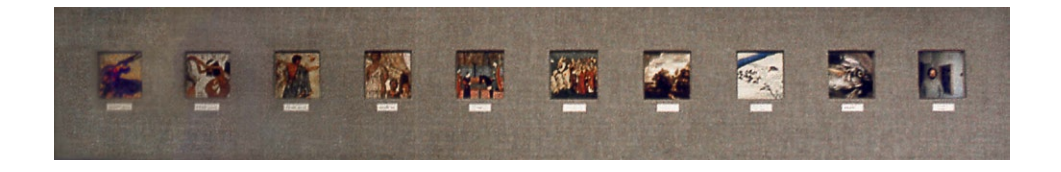


Но вернемся от этой эсхатологической дихотомии законов человеческого бытия, «зарытых» в самой сырой земле, к конкретным работам. Упомянутые ранее гербарии с конструкторным растительным и животным миром так же, как и застекленные коллекции изделий из хлеба и человеческой «фауны» входили в общую серию «Экспонаты исторического музея». Все они представляли собой законсервированные под стеклом объемные визуальные метафоры и знаки. Это был бы вполне созерцательный цикл работ, если бы использо-

вание образа человека не вносило в него жесткий крен. Подобно коллекции бабочек в объекте «Класс млекопитающих, homo sapiens», 1976, показаны разные персоны так называемого «натурального человека», который мотивируется преимущественно инстинктом. Он выполняет свои биологические потребности и обязанности, связанные с питанием, сном, размножением, охраной своей территории и собственности, словом, живет в мире природной необходимости судьбы – и в этом мало чем отличается от животного мира, образуя род «homo» в отряде приматов. Духовный или интеллектуальный аспект такой человеко-единицы находится в сомнамбулическом состоянии: ведущую функцию выполняет тело, а психика полностью ему подчинена. Несмотря на категоричность, в этой работе никаким образом не программировано глумление над человеческой особью, а показана коллекция легко узнаваемых человеческих типов, которые существуют как фрагмент природы, согласно своим массовым стандартным потребностям, в одномерности преимущественно эмоционального мышления, почти лишенного суждения. Психофизический организм – это не сознание и тем более не самосознание. В нем доминирует биологическая натура, заряженная унаследованными от природы импульсами. Тень такого человека присутствует в недрах подсознания каждого интеллектуала, мудреца и даже святого; все зависит от степени ее подчиненности мозговым центрам.

В десятичастном объекте «История искусств» как в пифагорейской десятеричной системе цифр заложена аббревиатура культурологии. Каждая картинка пред-

«История искусств», 1976, коллажи, оргалит, холст, 200 х 18 х 4 см.



ставляет тот или иной исторический художественный период с его ключевым изображением и, естественно, эта последовательность заканчивается сегодняшним днем. Таким образом, в кратчайшей истории искусств в ее ключевых ингредиентах, ее прототипах и кодах продолжительный процесс развития различных культур сведен в одну линию к одному концепту-знаменателю. Отсюда и условный максимум информации выражен в буквальном минимуме формы. В обычном человеческом восприятии внешность вещей является их реальностью; эстетика, а главное связанное с ней понятие красоты в искусстве является реальным потому, что оно



«Класс млекопитающих, homo sapiens», 1976, из серии «Экспонаты исторического музея». Фигурки людей разного возраста и пола наколоты иголками. Каждый экспонат сопровождается подписью: «самец 76 лет», «самец-детеныш 1 год», «самка 63 года» и т.д. Манекены, дерево, плексиглас, ткань, иглы, 84 x 61 x 8 см.

имеет именно такую внешность. На самом же деле подлинная ценность находится в сущности, не ограниченной ни временем, ни местом; она выражается в той живой перманентно стимулирующей силе, которая апеллирует к самым глубоким потребностям души. Поэтому и подлинная история искусства человечества вряд ли может быть адекватно отражена музейными собраниями внешнего, временно и зачастую случайного и особенно сейчас.

Поскольку каждый из нас видит и передает свое время через свое собственное мировоззрение, то, естественно, в этой работе на последней иллюстрации изображен сам автор среди своих работ. Для каждого живущего в мире время его жизни – это его «сейчас», через пелену которого он пытается оценивать вневременное «всегда», чьим составляющим и является подлинное творческое начало. Каждый художник – он уже сам по себе художество, и в каком-то смысле оба они являются переплетенными воедино причиной и следствием как самого себя, так и своего искусства. Именно это переплетение дает возможность соприкосновения с тем сублимированным сотворчеством художника и трансцендентного источника, к тайне которого каждый истинно творческий человек рано или поздно получает возможность подключения.

Демографическая работа «Лупа» гораздо более населена человечеством, чем коллекция его особей в «Экспонатах исторического музея». С телескопической дистанции здесь показаны не отдельные персонажи, а микросоциум жизни в его точечной массе. Увеличенная под лупой группа людей представляет собой всего лишь фрагмент из океана коллективности, латентной «дышащей» плазмы муравейника толпы. Разбрызганные пульверизатором разноцветные точки только условно ограничены рамками работы, фрагмента еще большего фрагмента целостного океана людского, не вмещаемого ни в какое изображение. Такой подход имеет что-то общее с голографией, где в изображении одновременно присутствуют и целое, и его части, полнота и ее фазы, по проекциям которых легко восстанавливается общее. Именно это и планировалось в серии «Экспонаты исторческого музея», которая затра-



«Лупа», 1975, коллаж, лупа, оргалит, нитрокраска, 45 х 32 х 3 см.

гивала самые разнообразные темы истории человека, фауны и флоры, используя нестандартные средства и методы. Так вместе с ее энтомологическими экспонатами в творчество начал внедряться новый совершенно неожиданный в своей простоте материал.

Хлеб

На смену холодному металлу и сырой земле постепенно стал приходить теплый хлеб, замыкая тем самым московский цикл работ с тремя элементами. Объекты из хлеба появились как бы сами по себе, в результате привычки детских лет скручивать из мякиша ржаного хлеба шарики и вылепливать из них различные фигурки, как из пластилина. Экземпляры таких затвердевших изделий «консервировались» подобно археологическим находкам в застекленных коробках и псевдогербариях. В результате естественного, казалось бы, случайного занятия «пищевые» продукты авторского воображения превращались в художественные объекты, что являлось следствием не эстетического бесчинства, а свидетельствовало о том, что творческий человек во всем может находить искусство. В этом новом хлебном жанре искусственность, которая обыкновенно грозит искусству, переходила в свою непринужденную естественность, какая была свойственна самому хлебу, который является самым нужным и существенным для жизни продуктом, в прямом смысле — хлебом насущным.

Новую серию открывала работа «Коллекция некурящего», 1976, название которой не только было фактическим, но и свидетельствовало о латентном психотерапевтическом аспекте хлеба: склонность к ювелирной работе из хлебных мякишей замещала нежелательные привычки, в данном случае курения. За этим, казалось бы, чисто концептуальным приемом скрывалась некоторая доля исторической правды, поскольку испокон веков хлеб использовался и в качестве лечебного средства. В отличие от других труднодоступных для России того времени материалов, как, например, металл, «добывать» хлеб на свою художественную жизнь было весьма несложно, ибо он является непременным участником всякой трапезы. Многие миниатюрные фигурки были непринужденно вылеплены во время застольных бесед в самых разных местах и при самых различных обстоятельствах, представляя собой совершенно иной «кулинарт» с поворотом от прямого назначения хлеба к его условному символическому смыслу.

Фольклорный подтекст работы «Украшения из хлеба, Россия, вторая половина 20 века н.э.», 1976 (стр. 216), свободно ложился в жанровый канон «Экспонатов исторического музея». Здесь изящное ювелирное искусство было подано на стол «съедобно». Так в



«Коллекция некурящего», 1976, хлеб, картон, стекло, тушь, 43 x 32 x 5 см. Под каждым изделием помечен день его изготовления.

субъективной памяти растворилась патриархальная традиция бытовой культуры московитян, которая выразилась в легкой иронической форме псевдоукрашений, сделанных из хлеба. Словно обнаруженные при каких-то скифо-сарматских раскопках, они имели вполне археологический полусъеденный вид; их затрапезная внешность вполне соответствовала культурно-художественным предметам потребления древности не то ювелирного, не то кулинарного искусства. Любые законы, формы и продукты человеческого бытия, пропущенные через сито подсознательного, выявляют свои новые значения не только в историческом, эстетическом, но и ироническом плане.

Разгадка к объекту «Хлебные принадлежности», 1979-81 – коллекции всякой всячины, сделанной из хлеба, как и следует ожидать, содержится в ее хлебной книге – это открытый дневник якобы заключенного. На страницах его манускрипта, как на камне, высечено следующее: «6 мая. Сегодня съел 20 г хлеба, 40 г ушло на портрет Бакунина, 60 г – шашки». Этим объясняется и подозрительная конфигурация ложки на цепи, как будто уже покрытых ржавчиной. Почти все предметы для него являются не реальностью, а скорее воспоминанием, и в этом контексте, все становится едино, поэтому хлеб – это и зажигалка, и книга, и кормушка, и дубило, и по-прежнему желаемый орден. Вещество «извилистого» теста сливается с самим назначением предмета и в этом напоминает свою собственную этимологию («хлеб»



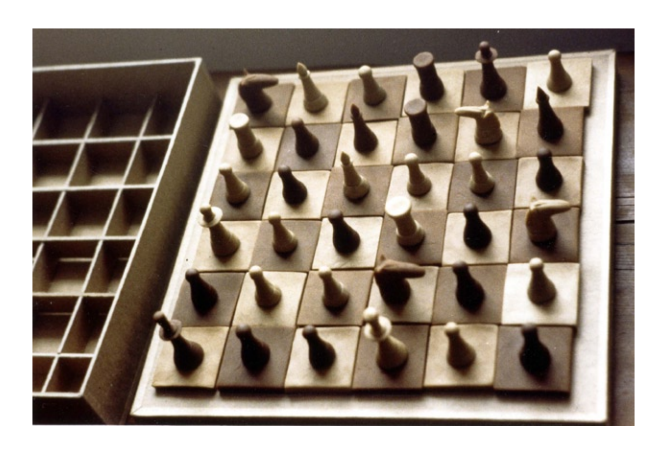
«Украшения из хлеба, Россия, вторая половина 20 века н.э.», 1976, хлеб, ткань, бумага, дерево, тушь, 84 см x 61 см x 8 см. Под каждым украшением дано его предполагаемое назначение, как то: «Височные кольца. 60-е годы»; «Кольт. 70-е годы»; «Подвески-амулеты. 70-е годы»; «Перстень. 70-е годы» и т.д. Коллекция Музея Art4.ru, Москва.

от древнегреческого «клибанос», горшок для выпечки хлеба). Таким же образом в этой серии хлеб становится своим собственным горшком, т.е. и содержащим, и содержимым одновременно.

На поле художественного действия хлеб как самая существенная для жизни субстанция становится сырьевым материалом и для форм, рожденных абстрактным мышлением. И в этом смысле «Шахматы», 1980, наверное, самые показательные. Слепленные из белого и черного хлеба фигурки передвигаются вместе с их квадратами, к которым они прикреплены – и поле действия, и сами деятели сделаны из хлеба. Подсознательно здесь кодируется уже упомянутая идея о свободе воли челове-



«Хлебные принадлежности», 1979-81, хлеб, ткань, дерево, бумага, 94,6 х 53 х 5 см. Коллекция Германа Титова.



«Шахматы», 1980, хлеб, картон, 32 x 32 x 8 см. Коллекция флюксуса, дадаизма и сюрреализма Jean Brown, The Getty Research Institute, Лос-Анджелес.

ка, которую он, к сожалению, не свободен использовать. Игра взаимоотношений сил фиксирована самими средствами жизни в объективном мире, но и в субъективном аспекте происходит нечто подобное: люди следуют своим укоренившимся взглядам и привычкам, как фигуры, прикрепленные каждый к своей платформе. В работе присутствует мнимая фабула – она подозревает игру или скорее перестановку мест слагаемых, от которых сумма не меняется: на шахматной доске нет свободных клеток и ходить вообщем-то некуда. Иногда люди борются друг с другом при помощи разума, в лучшем случае игры. В духе парадоксов решается и эта партия, где каждая фигура, будучи фиксирована на своем постаменте, действует своим неделанием. В игре природы, как известно, есть и такие способы. Пока партия не окончена, хлеб еще не снят и не сжат. В первые годы для лепки миниатюрных скульптур был использован хлеб «казенного» производства, а позже мы пекли его сами; так, например, эти шахматы были во всех отношениях самодельными. За их производством стоял своего рода ритуал старинного промысла и такой же старинной игры.

Если шахматная игра базируется на абстрагированных взаимоотношениях в социуме, то работа «46 жизней хлебного мякиша», 1977, строится на авантюрной концептуализации индивидуального. Более того, индивидуальная линия здесь прослеживается через сумму ее

промежуточных аспектов, через 46 инкарнаций одного и того же хлебного мякиша. Чем условней художественное изображение, тем больше оно может апеллировать к абстрактному мышлению и приближаться к формуле. В каждом опыте инкарнации индивидуум имеет свою родословную и через осознание своего уникального опыта видит и трансформирует общие законы «хлебного» бытия. Здесь представлено 46 таких уникальных опытов одного и того же хлебного мякиша, разные формы и подформы которого в своей сумме представляют цепь мутаций одного и того же естества. Самый большой секрет хлеба – в способности постоянного возрождения к жизни. Из года в год человек сеет и жнет безостановочно. Зерно должно умереть в земле, чтобы взойти новым колосом, а свое единство собранные зерна обретают в хлебе, соединяясь в единое целое. Сущность хлеба как формирующей субстанции присутствует в каждой индивидуальной мини-скульптуре или, в терминологии индуизма, пронизывает каждое отдельное хлебное тело из инкарнации в инкарнацию, из формы в форму, а в данной серии – из метафоры в метафору.

Попытка концептуального анализа хлебной сущности была сделана еще в одном объекте, гибриде медицинского оборудования и метафизической фантазии, с соответствующим названием «Анализы», 1976. Анализы чего? Хлеба, как крови. Конечно, здесь легко заподозрить и шутку, но тем не менее в данной серии хлеб – это



«46 жизней хлебного мякиша», 1976, хлеб, капсулы для фотопленки, пластик.

не только обычный продукт питания, но и пища духовная, что и является фундаментом для художественных размышлений над этой серией. В христианской традиции хлеб служит метафорой сакральной пищи и воплощения тела Христа. Жертвоприношения хлеба испокон веков практиковались в разных религиях, например, еще древние египтяне и вслед за ними персы использовали митраическую купель и причащение хлебом. В данной



«Анализы», 1976, хлеб, стекло, пластмасса, 21 х 26 х 11 см.

работе хлеб воплотил в себе не столько плоть и кровь, как их анализ. В обозначении метафизических понятий искусство обыкновенно ограничивается намеком. Не прибегая к прямому изображению, но касаясь образа косвенно, можно выражать символы и глубокие мысли аллегорически, что может быть чуждо толпе прихожан, но понятно человеку, посвященному в них. Взять к примеру хлебное дерево.

В коллекции остатков «Хлебного дерева», 1978, собраны его семена, плоды, соцветия и листья; существование последних датировано 25 тыс. лет до н.э. Дерево это вечное, как оно цвело тогда, так же оно продолжает приносить плоды и сейчас, поэтому в работе сочетаются якобы доисторические окаменевшие листья с только что собранными соцветиями. Дерево жизни с его

хлебной древесиной и листвой служит метафорой жизни как таковой, жизни с ее всевозможными ответвлениями законов и принципов. В виде цветущего дерева гностики изображали крест; он и был для них деревом познания. В его измерении все растет, кормится, умирает и возрождается. Отсюда и адекватный художественный материал, использованный в работе – «хлеб наш насущный». Не менее естественный, чем листва, он засушен в виде объемных миниатюр, собранных в коллекцию традиционного гербария. Как историки предполагают, хлеб появился в результате случайных или преднамеренных экспериментов с мукой и водой (как будто речь идет о современном искусстве). Так же спонтанно этот пищевой продукт стал служить и материалом для художественных объектов. Проследим его траекторию в истории искусств: до этого хлеб присут-

«Хлебное дерево/ Arbor panea», 1978, хлеб, оргалит, дерево, стекло, бумага, тушь, 48 х 65 х 4 см.



ствовал в ней только косвенно как объект изображения преимущественно в натюрмортах, ранней настенной живописи в христианских катакомбах или в керамике. Выходя за рамки изображения, в данном же концептуальном жанре хлеб — это медия; он использован буквально, хотя и иносказательно.

В начале 80-х хлебные инсталляции «Коммуна хлебных насекомых» *(Bread Insects Community)*, 1982, сделанные на стенах американский галерей, представляли собой уже не дерево жизни, а жизнь этого дерева с присущей ей хаотическим брожением. Облепившие его хлебные насекомые выходили, а точнее выползали за рамки гербариев, размеры которых увеличились в несколько раз. Строгая минималистическая структура серии ленд-арта заменяется здесь новой подвижной формой жизни, довольно первичной и бессознательной, но образующей целое биологическое поле. Живое «хлебное» движение приходит на смену статике земли и ее прямой вещественной форме.

В 1979-81 хлебные насекомые росли, как на дрожжах. В том несомненно играли роль и сложности переезда из одной страны в другую и столкновение с, образно говоря, паразитирующими на дереве жизни всякого рода особями и особами. В этом оазисе беспорядка многие хлебные насекомые приобретали для нас в этот момент социальную физиономию. Некоторых из попутчиков, может быть, в отместку природа наделила назидательными фамилиями в качестве сигнала об опасности их приближения. В физической мимикрии насекомых несомненно присутствует параллель с психической мимикрией людей. Возможно, в этом одна из причин, почему мир насекомых волновал воображение Набокова, Кафки, Метерлинка и других литературных энтомологов. В аллегории Германа Гессе: «Каждый человек несет в себе знаки своего рождения — слизь и яичную скорлупу своего первобытного прошлого... Одни так никогда и не становятся людьми, оставаясь лягушками, ящерами, муравьями. Другие же, превратившись по пояс в человека, внизу остаются рыбами... Как много муравьев и как много пчел! И каждый из них содержит в себе возможность стать человеком.»[4] Если писателю свойственно рисо-



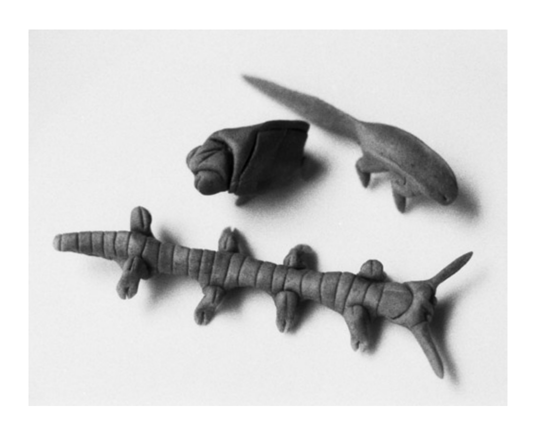
«Коммуна хлебных насекомых» *(Bread Insects Community)*, инсталляция в выставке «New Fluxus», галерея «Artists Space», Нью-Йорк, 1982.

вать словесную картину, то художник выражает те же мысли в безмолвной эстетической форме, как в этих миниатюрных скульптурах из хлеба.

На колесе самсары членистоногих природа питает себя самой собой, как хлебное дерево питает своих хлебных насекомых. И пищевой режим неразумных членистоногих особенно настораживает опять-таки своей символической аналогией с миром разумных двуногих. Кроме мирных фитофагов, т.е. вегетарианцев, много хищников и даже некрофагов, живущих за счет трупов, много специалистов по помету и, как сообщают нам биологи, целые классы кровососов. Опытные хлеборобы считают,

что наблюдения за вредными насекомыми дают возможность избежать многих ошибок. Со школьных времен в память врезались странные факты о сложных фасеточных глазах насекомых, которые состоят из множества зрительных единиц: они все видят калейдоскопически и во множественном числе. Из-за своей феноменальной близорукости, с областью зрения не больше 1-2 см, насекомые ориентируются по движению, цвету и свету, в том числе ультрафиолетовому. Казалось, что не раз мы замечали подобный скользящий фасеточный взгляд и у людей, их дезориентирующую близорукость; настораживало также их тяготение ко множественности во всех своих решениях.

Аналогию нетрудно найти и в жизненном цикле насекомых. У некоторых есть диапауза, как у йогов: уходя в глубокую изоляцию, они прекращают питаться, и их обмен веществ сильно понижается. Если приспособленное к резкому климату насекомое перенести в нормальные условия, оно погибает. Некоторым людям тоже требуется резкость и острота жизни или такая же резкая изоляция, иначе душа засыпает без психофизических толчков. Если же объективные обстоятельства не предоставляют такое поле борьбы, то человек их сам провоцирует. Внутренняя фрагментация не позволяет индивидуализацию личности в гармоничной форме; она начинает питаться своими личными конфликтами. Эту парадигму когда-то проиллюстрировал Артур



«Хлебные насекомые», 1979.

Шопенгауэр на примере австралийского муравья-бульдога. Если его разрезать пополам, то его голова и задняя часть начинают биться до смерти.

Некоторые хлебные насекомые были персонализированы среди всего остального полчища таких же несложных организмов. Они носили свои собственные имена, в которых энтомология сливалась с этимологией, как например, Нюхальщик, Усонос, Танцмейстер, Головотуп или Рита-мухоловка. Как мы потом обнаружили, подлинные названия надклассов и подклассов насекомых были не хуже, взять хотя бы такие, как губоногие или кивсяки.

Коммуна хлебных насекомых, какая бы она не была, она тоже живет по дао. В кратких комментариях к этому проекту, выпущенных в виде треугольной раскладушки, сообщалось, что ее члены рождаются на хлебном дереве, чем и питаются всю свою жизнь – хлебное дерево для них манна небесная. Их форма биологического контроля базируется на их съедобности. Это своего рода гастрономия Иоанна Крестителя, который, как сказано в писании, имел обыкновение питаться саранчой. В целом идея хлебного дерева и его обитателей подразумевает круговорот и совокупность явлений в органической жизни. Каждый жучок вроде сам по себе, но в то же время они все вместе; многие из них живут, как степные дикари вне рамок цивилизации, т.е. вне застекленных рамок «Экспонатов исторического музея». Хлебные насекомые – это инструмент природы, подсознательный аспект ее природной сущности (anima mundi), показанной в ползущем виде на своем собственном дереве жизни, в основе которого – хлеб.

Несколько слов об эстетике, присущей хлебной общине: это не копия существующего мира, но спрограммирована она по тем же законам. Гибкость форм в миниатюрных скульптурах из хлебного мякиша передавала многие особенности и нюансы вымышленных членистоногих: их чешуйки, щетинки, жгутики, антеннки, присоски, шипы, шпоры и т.д. Если в живописи и графике важно было движение запястья (по крайней мере, так считали древние китайцы), то в лепке из хлеба энергетическая сила проходила через

пальцы – инструмент моделирования. Прежде, чем появлялись фигурки насекомых, хлеб раскатывался в шарики, разогревался в пальцах, образуя протеиновую клейковину. Что же касается сохранности хлебных насекомых, то они все покрывались лаком, чтобы другие подлинные хлебоядные насекомые и всякие микробы их не ели.

Микрокосм жизни, даже такой мизерной, как насекомых, отражает в себе ее фрактальную парадигму, какого бы рудиментарного и беспозвоночного строения она бы не касалась. Технический прием сочетания научных сведений с их художественным изложением позволяет взглянуть на эту хлебную эстетику не только в рамках концептуализма и пародии, но и в гуманистическом аспекте. Например, метафора бабочки, как человеческой души, присутствует во многих культурах. Гусеница и бабочка существуют в одном лице, и тем не менее, «рожденная ползать», она летает. Одни ползут вниз по хлебному дереву жизни, другие поднимаются вверх и может быть взлетают. И в каких-то точках они временно пересекаются, не отдавая себе отчета о своем векторе движения.

И, наконец, последний аргумент: нельзя забывать, что есть просто жук навозный, но есть и скарабей, аристократ духа насекомых, который у древних египтян считался сакральным. Он являлся энтомологической метафорой солнца, шар которого ежедневно катится с востока на запад, и, попадая в зону невидимости и ночного мрака, координируемой луной, на рассвете он снова возрождается. Скарабей катит навозный шарик со своими яйцами задом наперед, т.е. в обратном направлении («opus contra naturam» у алхимиков), и после погружения в «навоз» подсознательного, в утробу земли, якобы обретает способность к перерождению. Согласно легенде, выползающий из головы Осириса скарабей считался знаком его воскрешения. В «Книге мертвых» (подлинное название которой «Книга выхода в день») Хепти-скарабей – это тот, кто «возникает сам из себя» и воссоздает жизнь из хаоса: превращаясь сначала в первовещество, он выходит из инертной материи и начинает новый цикл существования. Каменных и золотых скарабеев, которые должны были защищать от сил

зла и приносить удачу, осталось с египетских времен без счета. Они сопровождали и живых, и мертвых в их саркофагах. Остается добавить, что хлебные особи тоже в какой-то степени дополняют династию скарабеев.

От отступления к антиквариату Гелиополя вернемся в XX век на грань между 70-и и 80-и. В это время движение нашего личного солнца по небосводу жизни проходило с востока на запад, из России в Америку, и сопровождалось сложностями «перехода через пустыню» и адаптации в новых условиях. Преодоление статики земли со всей ее мелочностью жизни, которая тоже, казалось, перевернулась задом наперед, требовало осмысления этого хаоса и поисков пути его преодоления. Возможно, эти факторы влияли и на художественный язык, свойственный этому периоду. В итоге авторская способность «дисциплинировать» грубую материю выразилась совершенно по-разному в сериях с металлом, землей и хлебом. Вместо статичной первоматерии (в виде реальной земли) появились новые импульсы подвижной жизни, когда групповая душа хлебных насекомых выползала из земли, перемалываясь в своих бесконечных мутациях. Возможно, не случайно на одной из фотографий начала 80-х изо рта автора выходил хлебный скарабей, возвещающий о новом периоде в Нью-Йорке.

«Хлебное насекомое», 1980.



Мозаики древнего Нью-Йорка

Переезд в Нью-Йорк ознаменовался новой волной в жанровом разнообразии творчества, еще более необычной, чем хлебная медия. Как и следовало ожидать, субъективный и объективный универсум автора синтезировался через искусство, языком которого в данный момент становятся мозаики из шприцов. Смешанные со станковой живописью, скульптурными объектами и фресками, они объединялись в одну большую серию под названием «Мозаики древнего Нью-Йорка» *(Ancient New York Mosaics)*, 1981-86. Именно такой мозаикой представилась новая для нас, но уже стареющая структура мира искусств на западе. В 80-е Нью-Йорк оставался художественным центром мира, а точнее центром художественного хаоса в мире, в который мы катапультировались в 1980 году, прямо в его творчески-административный центр в Сохо, на улицу Весны (Spring Street). Поскольку в каждой зиме заложен уже эмбрион весны, то во всяком жизненном транзите таится открытие новых возможностей, «хороших и разных». После вавилонских сложностей переезда из России в Америку, во время которых надо было набирать дыхание физическое, теперь в Нью-Йорке его можно было постепенно переключать на дыхание психическое и ментальное, что незамедлительно и отразилось в искусстве. Беспорядочная картина хлебных насекомых реорганизовалась в толпу людей, изображенных в новом и одновременно старом для Валерия жанре живописи, дополненной теперь мозаикой из шприцов.

В новой серии живописи фигуры значительно превышали человеческий рост, не говоря уже о крупных планах лиц. Размах нашего нового жилищно-художественного комплекса (лофта, переделанного каким-то скульптором из промышленного гаража) позволил нам «не стесняться» с размерами работ, которые из сравнительно камерных переросли в довольно монументальные, оставаясь при этом закономерным продолжением московских концептуальных объектов. Даже если произведения этого периода можно условно назвать живописью, то эта прорешеченная шприцами живопись

была весьма не ортодоксальна во многих отношениях. Так же, как и раньше, сущность работ кодировалась в концептах, а главный технический прием по-прежнему заключался в использовании готовых (ready made) деталей промышленного производства: строгие построения из фрактального конструктора сменила мозаика из шприцов, нечто вроде «шоповой инкрустации». В виде подводного течения продолжалось последовательное развитие тем, начатых еще в России; так из недр старого «de jure» прорастало новое «de facto».

Самым первым в серии «Мозаики древнего Нью-Йорка» появился выколотый прямо на стене «Третий человек» *(The Third Man)*, 1981, созданный без всякого холста и кистей из материала, который вряд ли можно причислить к художественным средствам. Обходя житейское



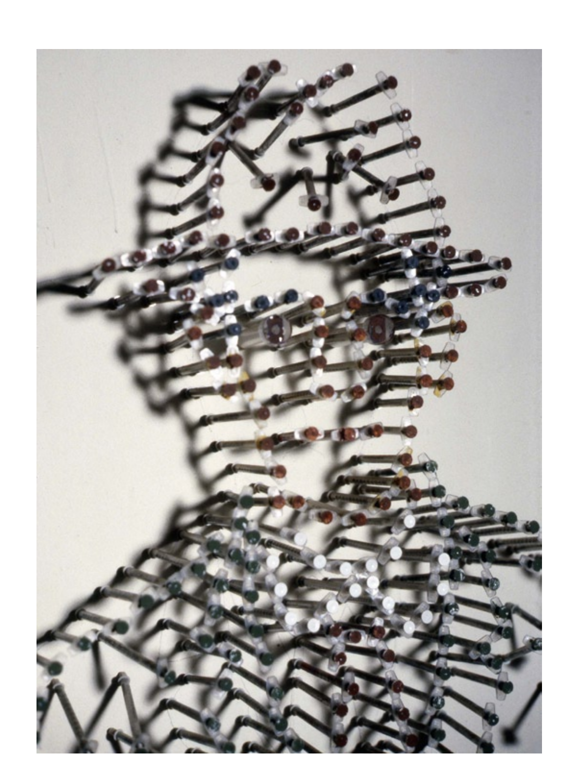
Вид мастерской с работами, Нью-Йорк, 1983. Слева направо: «Профиль», «Собака», «Тень», «Солдат», «Третий человек», «Голубь», 1982 -83.

правдоподобие, в призме искусства может преломляться изображение всего происходящего в жизни, где всякие теоретические знания, включая закон единства и борьбы противоположностей, в конце концов проходят свой тест в контексте живого мира. И в этом живом мире мы были двое, а обобщенный третий человек гиперболизировался в окружающем мире, социальная «фигура» которого стояла где-то рядом, периодически персонифицируясь в тех или иных конкретных людях, пересекающих нашу судьбу. «Третий человек» – это не столько картина одномерного человека, как объемное и обобщенное изображение его психологической тени. Второго такого человека, выколотого на стене в галерее в Сохо, уже сопровождала собака, глаза которой торчали одноразовыми или в том контексте «двуразовыми» шприцами.



«Третий человек с собакой», 1983, 213 x 182 x 10 см. Живопись и мозаика из шприцов на стене в галерее «Emily Harvey», Нью-Йорк, 1983.

Как это ни странно, мозаики из шприцов позволяли добиваться более живописной фактуры, чем сама живопись. Простые и строгие композиции усиливали беспокойное и настораживающее воздействие выразительных мозаичных глаз, торчащего волосяного или пухо-перьевого покрова животных и флоры, выложенных из шприцов, как мозаики из камней. Например, в работе «Собака» *(Dog)*, 1981 (стр. 235), человеку отведено «плоское» место, в то время как животная натура изображена объемно, в богатой собачьей шкуре, клочковато выколотой шприцами. Из выложенных в одном направлении кластеров шприцов возникают четкие очертания тела и пасти; зверь с «перистым» меховым покровом легко стоит на нескольких забеленных шприцах задних лап, по-собачьи радостно приветствуя своего почти что монохромного хозяина. Внимательно разглядывая эту картину, французский художник Жан Дюпуи (Jean Dupuy) раз-



Фрагмент работы «Третий человек», 1982, мозаика из шприцов на стене в мастерской художника, 216 x 152 x 10 см.

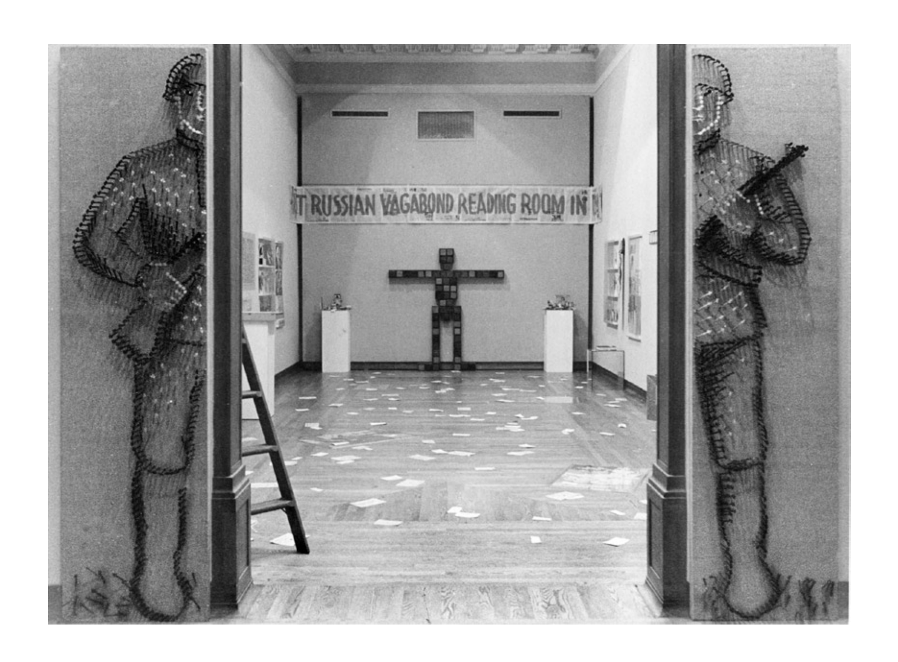
вил из нее целую историю, предположив, что это один из осовремененных едоков картофеля Ван Гога вернулся домой к бурной радости пса, добавив при этом, что и в хозяине, и в его собаке есть что-то общее, что-то волчье.

Составной «Солдат», один целый или два половинчатых, представлял собой двойную человеко-единицу, лишенную острой индивидуальной характеристики. В зависимости от расстановки его частей он мог служить одним целым военнослужащим или раскладываться на двух полутелых пехотинцев. Естественно, вышла такая единица из нашего советского прошлого, и не без цели. Солдаты сопровождали групповую выставку-передвижку «Русский самиздат арт» *(Russian Samizdat Art)*, которая в течение трех лет ездила по Америке и Канаде. При входе в галерею эти два пограничника, выложенные из шприцов, стояли на часах, напоминая об атмосфере, в какой работали русские художники при советской власти. Из всей серии «Древних мозаик Нью-Йорка» «Солдат» и «Трое» были единственными фигурами, которые имели гражданство, напоминая нам о том, как мы двигались от обещанного в нашем детстве светлого будущего коммунизма в темное будущее всего мира.

Место безличных солдат в Америке принадлежало таким же безличным и инстинктивным, но асоциальным типам. Наиболее масштабным из них был зашприцованный «Профиль» (стр. 229), изображающий грубоватое лицо с объемной щетиной с «инъекцией» глаз и бровей в исключительно простой, не перегруженной деталями композиции. В целом казалось, что мы вошли в такой цикл своего творчества, когда прекрасное находило свое лучшее выражение в «гроздьях гнева», в резких формах и символах, при этом оставаясь вдохновленным все теми же музами (opus misivum), что и означает в дословном переводе слово «мозаика». Просто в этот момент символы стали фигуративными, а мышление обрело живописный оттенок. Изображенные фронтально в застывших позах, фигуры скорее служили фоном для мозаики из шприцов, которая несла ведущую информацию. Из-за этого резкого материала сравнительно пассивные образы вызывали тревожные ощущения, свойственные нашему времени в целом. В них не было ни предыдущей, ни последующей созерцательности, свойственной работам 70-х и конца

80-х. Это были картины свидетелей и участников объективного мира, можно сказать жесткого и «рычащего»; в них как бы продолжалась органическая жизнь общества со всеми его «диковинными» симптомами новой для нас социально-психологической ситуации. В Америке мы больше никогда не делили нашу жизнь на квартиру и мастерскую, как это было в Москве – творческое и персональное соединялось воедино, без аннексий и контрибуций, и входило в уже более открытую фазу некоего всепоглощающего процесса развития, которое в тот момент было трудно анализировать. Осмысление пришло гораздо позже, когда многое из этого мозаичного периода уже было изжито и аннулировано. Согласно формулировке Кьеркегора, человек живет вперед, а понимает назад.

«Солдат», диптих, 1982, шприцы, масло, пенопласт, холст, размер частей 244 x 61 x 13 см. Вход на выставку «Русский самиздат арт«, 1983, Carnegie-Mellon University, Питтсбург.



У творческих людей сигналы и импульсы времени могут биться в сознании, как собственный пульс в кровеносных сосудах. Так и в данном случае, фигуративные символы обретали в работах телесную форму и тем самым отражали общее настроение в окружающем мире. После бурных 60-х, вспышки энтузиазма битников и хиппи, поп-, оп- и всяких прочих артов, 70-е уже были заражены ипохондрией и разочарованием в то время, как Россия еще переживала юность и молодость концептуализма. «Наигравшись» в него вдоволь еще в Москве, у самых его источников русской концептуальной школы, мы приехали в Нью-Йорк весной 1980 и волею судеб сразу же участвовали в 15-м Авангардном фестивале Нью-Йорка, который здесь оказался последним *(The 15th Annual Avant-Gardes Festival of New York* at the passenger ship terminal, 1980). Через своих европейских знакомых мы сразу познакомились и дружили с Тэрри Фоксом, Кэроли Шниман, Кеном Фридманом, Ричардом Костелянцем, нашими соседями Джеффом и Джоном Хендриксами и многими другими художниками, поэтами и музыкантами (подробнее стр. 412 - 414). Как показала жизнь, это был не только конец концептуализма, но и вообще конец творческого сезона на западе, который уже сменялся вульгаризирующей атмосферу коммерцией, кишащей всяческими посредственностями. Для политически консервативных 80-х была характерна реанимация экспрессионизма, во время которой новая волна эклектичной живописи заметно «освежила» соскучившийся рынок.

К освеженному рынку мы в общем-то не имели отношения и, казалось, по-прежнему принадлежали к разряду художников, которые, по выражению одного европейского искусствоведа, «как босые монахи, служили чистому искусству». Естественно, что новое измерение в жизни художника не может остаться незамеченным в цепи преобразований его стилистического языка. Время работает счетчиком в накоплении и распределении творческой энергии, которая зависит от целесообразности судьбы и, главное, от степени подключенности сознания к его источнику. Внешне жизнь художника может казаться вполне уравновешенной, поскольку его «разумная консервативность»

позволяет ему стабилизировать наконец-то достигнутую славу и ее спутницу музу-продажу, но только талант обыкновенно покидает уже задолго до этого. Во взаимной борьбе с коррозией внешнего мира необходимо сохранять определенный уровень сопротивляемости, что, естественно, отражается не только на авторских работах, но и в этике его ежедневной жизни. Сопротивляемость предохраняет от потери творческого воображения и в какой-то мере стимулирует новые идеи, способствующие в данный момент внутреннему



«Собака», 1982, наполненные масляной краской шприцы, холст, хомасот, акрил, 244 x 122 x 12 см.

совершенствованию. Естественно, мысль эта касается только тех, кто уже не смешивает цель искусства с лаврами материи, осознав, что эти лавры представляют собой все ту же, но только более гуманную форму контроля быта над душевной потенцией. Одних надо держать кнутом, а других пряником. Основная масса современного богемного мира жаждет пряника и не интересуется никакими возвышенными принципами, а скорее склонна иронизировать над ними. Для многих целесообразность искусства заключается только в успехе, который обеспечивает им славу, благоустроенность и контроль над окружающими; но есть и еще один распространенный тип художников, который, застревая в богемном образе жизни, планомерно пополняет ряды сатиров и нимф, образующих ауру художественного мира.

В Америке, которую Юнг в свое время назвал «экстравертной, как ад»,[5] преимущественно мыслят не идеями, а вещами согласно ее крылатому выражению «не в идеях, а в вещах» (not in ideas, but in things). Возможно, эту же ситуацию имели в виду и некоторые русские писатели, называя Америку «страной непуганных идиотов» (Ильф и Петров) или «желтого дьявола» (Маяковский), ассоциируя ее со страной дураков, как Алексей Толстой, где можно зарыть в землю монетки, а на следующий день из них вырастет денежное дерево. По всей видимости, не случайно один из центральных районов Манхэттена называется «Кухня дьявола» (Hell's Kitchen); этот бывший бастион гангстеров пересекается с Челси (Chelsea), модным сейчас центром галерейного мира. Для тех, кто знаком с тантрой, энергетическое поле Америки в целом можно сравнить с полем гиперактивизированной нижней чакры Муладхары, базисом материальной жизни, где покоится почти что вечным сном кундалини. Эпицентром этой квазифизиологической активности, несомненно, является Нью-Йорк, представляя собой самое бурлящее плутоново место Америки. Несомненно, многие здесь не преминули бы добавить, что и Москва тоже является одним из самых опасных вулканических скоплений.

Наше нонконформистское прошлое в России резонировало в Нью-Йорке в неожиданной крамоль-

ности новых художественных средств. В Америке, где не было цензуры на произведения искусства, но из-за распространения наркомании шприцы являлись запретным плодом, и посему, хотя бы в какой-то мере, вносили оттенок андерграунда в сознание зрителя. В то же время нельзя не согласиться со мнением Марселя Дюшана, который считал, что Америка не знает подлинного андерграунда. Иронией судьбы инициатором направления, названного американским «андерграундом» в 60-е годы, был Энди Уорхол, имя которого стало коммерческим клеймом на крупе тро-





«Диптих», 1983, шприцы, масло, холст, хомасот, акрил, 122 x 122 x 9 см и 122 x 61 x 9 см.



янского коня в современном искусстве. Для многих европейских художников и интеллектуалов жизнь в Нью-Йорке начала 40-х была подобна взаимному переливанию крови, хотя некоторые, вроде Андре Бретона, ощущали себя здесь, как во временной тюрьме, о чем поведала нам однажды в беседе сюрреалистка Доротея Таннинг, жена Макса Эрнста. Некоторые локальные особенности новой для старых европейцев среды были трудно приемлемы.

Шприцы отражали хроническую двойственность жизни, они были и медицинским инструментом, колким и болезненным, и одновременно намеком на тенденции к наркотическому разложению. Они не только порождали контроверсию в их интерпретации, но были просто не безопасным материалом. Бывало, что эти работы на выставках, особенно в Ист Вилладже, притягивали излишний интерес полиции. Закупоренные краской или просто обрезанные, шприцы больших и малых размеров были не пригодны к употреблению, а легальное разрешение на их использование служило прикрытием для их подозрительного массового количества. Эти художественные средства разных размеров помогал доставать один наш знакомый врач польского происхождения, эксцентричный поклонник неординарных форм в искусстве.

Однако шприцы несли не столько жесткий антисоциальный заряд, сколько сигнализировали новую ступень в соприкосновении с герметическими секретами. В символах трансформации амбивалентно присутствует витальный толчок, так в нашей летописи нью-йоркского времени работы со шприцами ознаменовали то состояние, которое в алхимическом синтезе принято называть «нигредо», т.е. черным периодом дезорганизации и одновременно началом скрытого процесса реорганизации как внутренней, так и внешней. Такой период можно считать преддверием к поворотному пункту, когда prima materia, в которой фиксирован spiritus, подвергается процессу разложения с целью новой живительной консолидации элементов, а точнее частичного

«Лицо», 1982, слева деталь, шприцы, масло, холст, хомасот, акрил, 122 x 122 x 12 см.



освобождения трансцендентного компонента от первичной материи. В такой момент в прямом взаимодействии с миром все или почти все ранее выработанные жизненные представления начинают конфликтовать с потребностями внутреннего развития. Подобно странникам или пришельцам из некого абстрагированного пространства, свободного от материальной заинтересованности, странникам, заброшенным в мир устойчивого хаоса, всеядного и ненасытного, нам надо было ориентироваться, полагаясь не только на окружающие факты, а на субъективную «память» своего будущего. Как всегда, наше творчество было движимо не только любовью к искусству, но и силой более интенсивной, всеобъемлющей и в данный момент латентной. Посему, казалось, все движение шло само по себе, как бы мы не пытались ему способствовать. Более того, порой наша личная инициатива только мешала. А искусство являлось колесом или скорее колесницей в этом движении, которая сама на себя принимала разбег.

Любое формирование нового на основе старого предполагает деконструкцию предыдущего, что в психофизическом состоянии нигредо символизируется сгоранием. Такой симптом не может не вырваться в выборе резкой техники, в данном же случае в острых болезненных уколах в живопись. Творческое воображение по своей сути и является формой огня психического. Древние греки считали, что огонь или профетический гнев рождается от правды, который в нашем случае не захлестывал ни сознание, ни быт, а благополучно «испарялся» через искусство. По сущности, принцип нигредного пламени является частью объективного процесса осознания, не смотря на субъективную форму его проявления в каждом индивидуальном случае. Огонь сжигает всякого рода шлаки как в близлежащей среде, так и в собственном характере; отношения подвергаются анализу и селекции. Прежде всего ослабевают материальные потребности и желания, с помощью которых природный инстинкт держит человека в своих щупальцах. В связи с этим постепенно уменьшается вовлеченность в самовоспроизводящуюся суету мира с вытекающими отсюда радостями и страданиями. При этом моральные и этические факторы превышают силу



«Голубь», 1983, мозаика из шприцов, наполненных масляной краской, на обтянутом холстом пенопласте, 35,5 х 38 х 12,7 см.

воздействия физических желаний, что является необходимым элементом подобной динамики.

В зоне огня, как, впрочем, и во всех остальных элементах, есть несколько последовательных разрушительно-созидательных стадий. На любой стадии интеграция происходит примерно согласно одной и той же формуле: сначала то или иное отжившее качество экзальтируется – потом «коса находит на камень» – и происходит вспышка – а после переворота все постепенно успокаивается. Кризис сходит на нет, расчищая отжившие в характере черты и всякие объективные препоны, мешающие раскрытию сознания. Внутри одной центральной темы, ведущей к катарсису, присутствует несколько сопутствующих подтем, которые, как правило, разряжаются таким же образом, но в малом масштабе. Часто все сплетения судьбы образуются синхронно, как будто в мизансцене театрализованной пьесы жизни: то ли внешние обстоятельства провоцируют внутренние повороты, то ли, наоборот, внутреннее притягивает подобно магниту соответствующие изменения в социуме. Во всяком случае, очевидно, что данность и заданность тесно переплете-

ны и синкретизированы. Огонь варьируется от мягкого пламени до ярких вспышек в мыслях, в работах и даже в буквальной окружающей среде, что и произошло в нашем случае, когда летом 1984 года над нашим лофтом сгорели два этажа, пока нас не было дома. К счастью, наше жилище почти не пострадало, однако шок от зрелища по возвращении домой был довольно приличный. Иногда напрашивается вопрос: было ли это случайностью, что в этот жаркий день Ричард Костелянец (Richard Kostelanetz), концептуальный поэт, автор многих книг, включая о Кейдже, уговорил нас поехать купаться на Брайтон Бич в Бруклин, в район, густо заселенный русской эмиграцией.

Параллельно живописи и объектам в серию «Мозаики древнего Нью-Йорка» входили постановочные фотографии, которые основывались на корреляции живого и искусственного, личности и ее изображения, что было естественным продолжением наших ранних «Застывших перформансов». Например, композиция «Тень» *(Shadow)*, 1982, представляет собой застывший диалог между горизонтальным человеком и его вертикальной тенью, при этом последняя буквально нависала над своим прародителем, значительно превышая его в размере. Отделанная цветными «штрихами» шприцов, тень отличается живописной белизной, контрастируя с черным костюмом реального человека, который таким образом оказывается в ее тени. В этой перестановке слагаемых иррациональное и обратно зеркальное преобладает над рациональным и естественным. Здесь следует отметить, что самыми опасными в оркестровке «алхимического нигредо» являются всякого рода плоские тени, иными словами, фальшивые мастера с их алчными маргаритами, которые претендуют на невозможную для них глубину.

Алхимический процесс может быть выражен в художественной форме, а также через судьбу самого художника. Какая бы теория подсознательного не строилась на мозаике алхимических картинок и снов, ее реализация требует личного вовлечения. Через творческий акт художник сам себя трансформирует хотя бы частично. Более того, многие через искусство искали спасения от самого себя. «Себя сам я обязан переде-

лать», – признавался Йетс, поэт, за которым осталась молва алхимических поисков («Myself must I remake», Yeats). Естественно, что изменения достигаются не с помощью теорий или нравоучений, а практикой, через диалектическое напряжение между физическим естеством и частично парализованной им духовной субстанцией. То, о чем поэты говорят, художники изображают; каждый жанр диктует свои формы. И лучшие интуитивные находки в форме берут свои корни из ар-



Перформанс с работой «Тень», 1983, шприцы, масло, поролон, хомасот, холст, акрил, 244 x 122 x 12,7 см. Коллекция Nasher Museum of Art, Duke University, Северная Каролина.

хетипических прообразов, преломленных в фокусе сознания. Поэтому шприцы были не только следствием и симптомом времени и места, с их помощью изображалась психологическая тень.

Но откуда берется эта пресловутая тень? Как это ни парадоксально, она всегда сопровождает свет, так же, как в реальной жизни. В полной темноте нет никакой тени. В каком-то смысле свет и является источником тени. Те же физические законы можно наблюдать и в психологическом и в метафизическом поле, особенно в стадии nigredo solis или солнце в нигредо. Очевидно, не случайно любая вера «отбрасывает» тень сомнения, а глубокие сомнения стимулируют поиски света. Будучи контрастными противоположностями, сущность и ее тень, идея и ее антипод могут быть похожими друг на друга. В некоторых случаях по колеблющейся пропорции этих двойников можно проследить весь алхимический процесс, выраженный канонической формулой: «Растворяй тело и концентрируй дух!» («Solve corpora et coagule spiritus!», *Emerald Tablet*). Яркий свет в окружении глубокой тьмы – это одна из мифо-религиозных закономерностей (катарсис Христа, Будды, Осириса, Орфея). Такая же закономерность присутствует в зеркальном отражении этой формулы: тьма внутри, а свет снаружи, т.е. подлость в позиции власти. А неразумная толпа, которую она контролирует, проживает свой цикл жизни вообще «в потемках» как внутри, так и снаружи.

В искусстве, как и во всякой другой среде, есть свои слабости и свои теневые стороны. Ради хорошей роли артистическая персона готова заложить и даже продать свою душу за мгновение славы. В духовном плане, по крайней мере, по предположению Гоголя, вовлеченные в продажу душ и покупатели, и продавцы одинаково мертвые. А по преданию древних греков души мертвых не отбрасывают тени и не моргают. Нет смысла разбирать маски человеческие и многообразие персон и персонажей, стоит только отметить, что, как правило, они сами находят объект своего интереса и навязывают свою интригу. Наш непосредственный опыт был довольно показательным: отказавшись пририсовать печать на поддельных документах одного

бывшего соотечественника, не проявив, по его понятиям, ни должного чувства «товарищества», ни артистичного «дадаизма», мы попали в тщательно разработанную теневую опалу. В нигредо вообще моральные и этические принципы находятся под большой атакой. В такой ситуации, как, впрочем, и во всех других, важно не путать правду со словами. Обыкновенно в такой момент защищаться очень сложно, поскольку теневые субъекты именно этого и ждут, чтобы засосать в свою междоусобицу, которая для них является естественной питательной средой, как для лягушек болотное угодье. Но, возможно, ничего не происходит всуе. Каждая теневая персона, чье настойчивое присутствие кажется неизбежным, часто пародирует своей маской именно ту черту, которую пришла пора изживать в своем собственном характере. Любое формирование нового провоцирует активизацию тени старого: если возникает тяга к внутренней чистоте, обязательно придется сталкиваться с нечистоплотностью, или, если в мышлении формируется тенденция к остроте и глубине, то на пути всегда появится тень какого-либо «интеллектуального» дурака или тупицы.

В бытовой реальности не только темное и светлое, но и объективное, и субъективное довольно перепутаны, например, человек может быть одурманен, околдован своим alter ego: своей собственной тенью гения, богоугодника или богоборца, властителя или революционера, тенью славы или неудач. Плотин, например, считал, что не душа, а именно тень постоянно жалуется, переживает и строит планы[6], поэтому многие весь свой ералаш теневых мыслей принимают за душу. Приобретенная от сущности природной и, грубо говоря, от материи, «оплодотворенной» эгоизмом, тень обладает способностью имитировать разнообразные оттенки света. Это персона, меняющая различные маски, она добытчица и «уютчица» жизни, страдающая завистью, самоуверенностью, способная на подлость и прочие виды коррупции. К сожалению, человеческий социум имеет тенденцию строиться на теневых сторонах души, а небольшие пробелы искренности, связанные, главным образом, с разными аспектами сохранения жизни, семейственностью и детьми, а также рудиментарной

верой в основном от страха перед необъяснимой силой, инкорпорированы в сознание человека толпы потребностями самой природы, ее принципом циркуляроторного самосохранения.

Сходство человека со своей тенью ни в коем случае не свидетельствует ни о сущности, ни о потенции ее носителя, а скорее наоборот – тень, как и положено ей, затемняет реальность, которую необходимо выводить на свет. Идея же ее ассимиляции в характере ведет не к «оздоровлению» личности, а к большей ее приспосабливаемости к окружающей среде, что далеко не одно и то же. Адаптация может обернуться девальвацией личности и стать тормозом в ее потенции к реализации принципов, возвышенных и посему возвышающих над «суетой сует» («Vanitas vanitatum, omnia vanitas», *Ecclesiastes.* 1:2). Чем больше солярная сущность человека блокирована в подсознательном, тем темнее и опаснее его персона. Поэтому в заключение темы нигредо следует упомянуть его сталкеров. В этом смысле Юнг был большой специалист по тени, а не по свету, как думают многие его последователи. В любой оценке необходимо учитывать фактор соответствия учителя и ученика, а, главное, его потенции, поскольку каждый гуру может довести только до той точки, которая является вершиной его собственного развития, и не более. В следующих стадиях он может оказаться уже препоной для того сознания, которое продолжает поступательно раскрываться в соответствии со спиралями дерева жизни. Для обычного глаза структура этого «дерева» не только не ясна, но герметически блокирована.

Как ни крути, а для существования тени необходим свет, на котором она паразитирует, одновременно оттеняя в нем то, что обыкновенно невидимо человеческому глазу. Возможно, поэтому реальная картина жизни нуждается в игре света и тени. Суммируя все сказанное метафорически (искусство, психоаналитику и быт), можно заключить, что в нигредо творческий человек входит в колею искусства «умирания с жизнью», но только с той ее частью, которая начинает тормозить целостное развитие, посему и шприцы можно охарактеризовать художественно умеренной метафорой де-



Фотоперформанс с работой «С зеркалом» 1985, шприцы, холст, хомасот, акрил, 134,5 х 127 х 9 см.

зорганизации. С их помощью делались своего рода творческие инъекции.

Но вернемся к конкретным работам. В фотоперформансе «С зеркалом» композиционный ритм живописи дублируется в фотографии, благодаря чему вся мизансцена делится на четырех участников: живого, нарисованного и их двойников. Вроде бы живопись написана с натуры, но не совсем: скорее, натура вовлечена в зеркальную игру с живописью, повторяя фольклорный мотив, характерный и для индийской Лакшми, и для греческой Афродиты, которые обыкновенно изображались с предметами женского туалета. Согласно многим старинным канонам образ женщины часто олицетворял саму природу в ее латентной активности. Цепная реакция ее феноменов и их отражений прослеживается и в композиционном решении этой работы. Природа – это динамическая сила и форма жизни, которая дей-

ствует с непринужденным изяществом и органической неоспоримостью своей власти над всем живым, подверженным ее чарам. Она рефлектирует и рефлексирует на все и во всем; жизнь продолжает жизнь. Мелькающие формы ее полиномной матрицы постоянно отражаются в сознании человека, как в зеркале. И эта зеркальность материи таит в себе бесконечное дробление и сонмы иллюзий, не случайно поэтому Платон считал, что материя – это и ложь, и правда одновременно.

В этой работе «С зеркалом», и в живописи, и на фотографии, подчеркнута симметрия между миром реальным и миром отражений во всем их компактном множестве. Если эту бинарную игру перевести на язык цифр, то получится такая арифметическая картина: заглянув в зазеркалье нуля, +1 увидел себя в виде –1, т.е. в симметричной разнице своей раздвоенной сущности. В самой живописной композиции тоже есть свои геометрические отклонения, а именно, параллелограмм зеркала клином разбивает традиционную прямоугольность картины. А фотография со своей стороны нивелирует все четыре пласта изображения в одном застывшем перформансе: и объемную фигуру, и ее плоский портрет, и их зеркальных двойников. И вообще, как известно, в мире симметричных отражений физической реальности можно циркулировать до бесконечности.

Именно об этом блуждании и предупреждали древнегреческие дионисийские мистерии. Получив от Гефеста в подарок зеркало, юный бог Дионисий засмотрелся в него и так увлекся своим собственным отражением, что пошел за ним и упал – в материю. Потом ему пришлось долго самому себя доставать из ямы земного притяжения, и не без помощи «ментальных» богов Афины и Аполлона. Верное и неверное зеркало жизни провоцирует рефлекс и самообозрения, и самопознания одновременно. Этому предшествует долгое блуждание в континууме оптических иллюзий как во внешнем мире, так и во внутреннем психическом устройстве организма, как в мире предметов, так и в мире идей. Весь этот хаос отпечатывается на мыслительном процессе каждого нового дионисия до тех пор, пока он не находит точку опоры через самопознание. Отражение –

это тоже вещь, но вещь не реальная. Но увидеть реальность в материи, минуя ее отражения, в конечном счете дается только тем, кто уже свободен от ее притяжения, кто уже готов родиться не в этот мир, а «из» него. А сия трансгрессия, как мы уже упоминали, на грани невозможного. И все-таки древние знали эту тропу, по их определению, узкую, «как острое лезвие бритвы» (*Katha* Upanishad,1.3.14).

Тяжба старого и нового, картин и шприцов, – это коррелянты переходного состояния. В любом трудном переходе желательно обладать равновесием канатоходца, а следовательно, легкостью, умственной эквилибристикой и, естественно, спасительным чувством юмора. Как нам кажется, сатира «приклеивает» своей злобой к объекту пародии, в то время как юмор освобождает и расслабляет, как в «Цирке» Маршака, слегка перефразированном для данной оказии: «Человек – птица! Может поместиться на самой верхушке адмиралтейского «шприца»!» В этом смысле шприцы служили и гротескным, и всяким «невинным» целям: они становились греческими бордюрами в изображениях, сошедших с критских амфор, образовывали пухо-перьевую структуру птиц, пушнину у зверья, пестики и тычинки цветов; из них же выкладывались глаза, колкие и выпученные, спокойные и проницательные.

Серия мозаичной живописи, выполненная на выпуклых полусферах, становится переходной к полностью трехмерным работам: деревянным скульптурам голов, тотемам и лестницам. Объемность выгнутой серии выражается не только в мозаике и скульптурных деталях, но и в изгибе самой твердой поверхности живописного объекта. Шприцы теперь глубоко загнаны внутрь закругленного остова и выглядят «полутелыми»; их больше нельзя вынуть из живописи «голыми» руками. Сглаживая резкость их воздействия, этот прием вносит иную контурную структурность в работы. В целом они стали производить впечатление почти что реальной мозаики, отсвечивая издалека словно разноцветная смальта.

В крупных планах лиц есть что-то от Фаюмских портретов: какая-то отчетливая яркость физиономии, которую подчеркивает линеарность черт и прямая ком-

позиция и, главное, непосредственная и настойчивая бдительность широко открытых глаз. Если портреты жены выполнены мягким «росчерком» в теплой гамме телесных тонов и лицо с объемным носом приближается к скульптурному изображению, то в мозаичных иконах доминирует напряженная атмосфера. Своим выгибом иконы слегка напоминают темные левкасовые доски, которые, казалось бы, повело от времени. Дело в том, что и в искусстве, и в самом образе нашем жизни все время происходила внутренняя секреция



«В берете», 1984, шприцы, акрил, холст на выгнутом хомасоте, 122 х 70 х 23 см.

необходимых преобразований, постепенно образовывался экстракт более тонкого из грубого. Сначала он был мало заметен, но тяга к более совершенному в жизни уже была обозначена, поэтому и иконы не были случайными.

Икона — это константа христианской эстетики: лики святых и мучеников не имеют четких индивидуальных черт; они — вне времени. Их строгие контуры отражают духовные свойства характеров, сухо, без живописной фантазии, а согласно канону. Не смотря на живописную свободу и концептуальную резкость шприцов, эти нью-йоркские иконы несли на себе печать далекого генетического прошлого нашей родины. Порой казалось, что за их вытянутой фрагментарностью проглядывал какой-то остаток от полупогибшего Спаса звенигородского. Сами образы в этой «изогнутой» живописи так же были лишены четкой индивидуальности, они сохраняли анонимность и архетипичность, свойственные общечеловеческому канону раннего искусства в целом. Естественно, он был здесь модифицирован, в известном смысле, индивидуализирован и модернизирован шприцами согласно нашему времени. Лица с нью-йоркских икон смотрели строгим суровым взглядом — не то отверженные и отщепенцы, не то отшельники и схимники. В искусствоведении часто используется атрибутика типа: «произведения грека, работающего на русской почве», в данном же случае это были произведения русского, работающего на американской почве.

Шприцы в глазах позволяют выражать форму страдания концептуально-эстетически и одновременно проецировать присутствие некой абстрактной силы, наблюдающей своим колким взглядом за окружающим миром. Внутренняя сущность каждого человека, часто недоступная ему самому, несет на себе коды, многие из которых остаются прерогативой религиозного искусства, как, например, изображение духовных устремлений и вытекающих отсюда конфликтов с обществом: мученичество, страдание, несение вины за всех окружающих и тому подобное. В нашем коде ДНК есть слепки всех видов человеческого опыта. Именно подобные слепки проецируются

в этих выгнутых почти безличных аскетических образах. За их напряженным взглядом читается напряжение в мире, его универсальный конфликт и в то же время какая-то безмолвная стойкость.

Типичный для всех работ этого периода зорко следящий взор «из-под» шприцов становится единственным компонентом в еще одной иконографической композиции с лаконичным названием «Глаз» (стр. 254).



«Большая икона», 1984, шприцы, акрил, холст на выгнутом хомасоте, 183 x 75 x 25,5 см.

Взгляд этого «иконообразного ока» кажется особенно концентрированным из-за своего одиночества. Здесь он изображается не третьим (как в Аджне чакре или у Шивы), а правым, как у египетского бога Хора, глаз которого тоже фигурировал сам по себе без лица. Строгие мозаичные глаза как бы смотрели с картин «уколами», с морозящей жесткостью и одновременно скорбью.

И последнее слово о шприцах, на которых строится вся эта серия. Не смотря на резкость художественного материала, не следует забывать, что шприцы – это медицинское средство, поэтому с их помощью делались своего рода творческие инъекции. В разных традициях о способах и ступенях интеграции сознания рассказыва-



«Малая икона», 1984, шприцы, акрил, холст на выгнутом хомасоте, 122 x 69 x 25,5 см.



«Глаз», 1984, шприцы, акрил, холст, хомасот, 51 x 43 x 9 см.

ется языком символов и скрытых мистерий, не предназначенных для случайного скользящего взгляда. Искусство в силу своей метафоричности может служить одним из видов таких мистерий, но более или менее доступных восприятию благодаря своему визуальному воздействию. Каждый новый шаг, подсознательно приближающий к ним, неминуемо влечет за собой изменения в самой форме искусства, поэтому не случайно, что следующим этапом в творческой парадигме работ «Мозаики древнего Нью-Йорка» с картин переходят на фрески, перерастая в целые энвайронменты.

Мозаики древнего Нью-Йорка: инсталляции

Реальность может быть окутана такими же метафорическими образами, как и человеческая фантазия – в искусстве это особенно переплетено. В линзе художественного видения странности человеческого опыта предстают в разных мифо-творческих картинах, и если обстоятельства позволяют, они могут быть телескопированы в целую литургическую среду с размытыми временными границами. Именно в таком антураже в 1984 году была сделана инсталляция «Мозаики Древнего Нью-Йорка» *(Ancient New York Mosaics)*, в которой тема, начатая в живописных работах с мозаиками из шприцов, была развернута уже на монументальном уровне – во фресках. Выставка проходила в галерее «Матрасная фабрика» в г. Питтсбурге соседствующего с Нью-Йорком штата Пенсильвания. В настоящее время эта галерея является музеем и по-прежнему носит неординарное название «Матрасной фабрики», которая когда-то и размещалась в этом многоэтажном кирпичном здании.

Огромные бритые головы, полупогруженные в рефлектирующий пол, встречали каждого входящего пристальным взором. Казалось, что четырехметровые фрески на потертых кирпичных стенах обладали «фактурой» времени, изображая гиперболические части тела человека, такие же неизменные, где бы и когда бы он не жил. В течение недели, пока Валерий делал фрески, Римма снимала видео, эксцентрично передающее процесс создания этого энвайронмента в пластической игре живописных и живых человеческих лиц. Облезлые кирпичные стены служили подходящим фоном для полусрезанных лиц, в чертах которых можно было проследить структурные компоненты византийского иконографического стиля. Этот прием служил двойственной метафоре. Из-за монументальной иконографичности и трансперсональной атмосферы эти впередсмотрящие образы были своего рода художественной реминисценцией истории мира человеческого, в то же время благодаря техническим приемам и особенно видео этот энвайронмент был впол-

не современным. В нем место и время разных действий как бы сплющивались в принципиальное единство, в котором присутствовали отголоски и России (нынешнего Третьего Рима) и Америки (Нового Вавилона). В изображении прослеживался оттенок ненастойчивой иронии. В преднамеренном смещении параметров разных эпох и народов подчеркивалась целостность одного и того же процесса. Главное заключалось в том, что эта художественно-теургическая среда приоткрывала невидимую глазу дверь в зону подсознательного, зону архетипов, богов и демонов. Это был шаг в иной временной срез, illo tempore, восстановленный с помощью художественного ритуала.

Полузарытые в пол, как в землю, головы казались служителями архаического храма неизвестного происхождения; они были посвященными хранителями или одновременно зоркими охранниками его останков. В любом месте помещения зритель оставался в фокусе из глаз. Отражаясь в зеркально отполированном полу галереи, их мутные очертания создавали визуальное «эхо». Возможно, поэтому зрители ходили по полу как-то осторожно, не то боясь наступить на изображение, не то боясь споткнуться. Блестящий настил не только увеличивал внушительный размер утопающих в нем голов, но, бликуя, способствовал созданию магически-торжественной обстановки в целом. В полумраке почти что пустого помещения присутствовала атмосфера тотальности какого-то осовремененного храма; это был взгляд прошлого из будущего или, если хотите, будущего из прошлого.

Человек скользит по поверхности жизни, в которой, в конечном счете, а точнее в ее летальном исходе нет физической опоры; нет подлинной опоры и в самой материи, перемалывающей все живое. Под ногами далекого прошлого зияет бездонная пропасть первичного хаоса. Сквозь заземленные полулица фресок смотрели в благоговейном страхе и величии какие-то забытые тени предков, жрецов и духов этого самого хаоса, которые в магическом арсенале природы заведуют алхимией подземной переработки. Именно такой загробной зоной и являлся древнеегипетский Дуат, где под присмотром всевозможных духов хаоса

двойник души усопшего (Ка) проходил призму трансформации в поисках бессмертия. Через анонимные глазницы этих ископаемых голов, из самой их глубины смотрели вытаращенными глазами палеозойские рыбы и птицы, кайнозойский получеловек и люди настоящего, но всегда ускользающего в прошлое времени. Вся история жизни на земле выгравирована где-то в лабиринтах человеческого мозга, в его подсознательной памяти о безмолвном существовании рептилий, четвероногих животных и двуногого homo sapiens, чья подлинная потенция до сих пор находится в сомнамбулическом состоянии. В то же время человек – это мера всего в нашем измерении; он финальный продукт эволюции и изначальное зерно создания с еще полностью нераскрытыми возможностями. Зерно, которое медленно прорастает сквозь всю эту археологическую драму жизни, чтобы, в конце концов, по возможности достигать совершенства.

Общий колорит экспозиции и самих фресок, изображающих «потусторонних уполномоченных», не вызывали идиллических эмоций, а скорее напоминали о

«Мозаики древнего Нью-Йорка», 1984, инсталляция (фрески, лестница, видео), Mattress Factory Museum, Питтсбург, США.





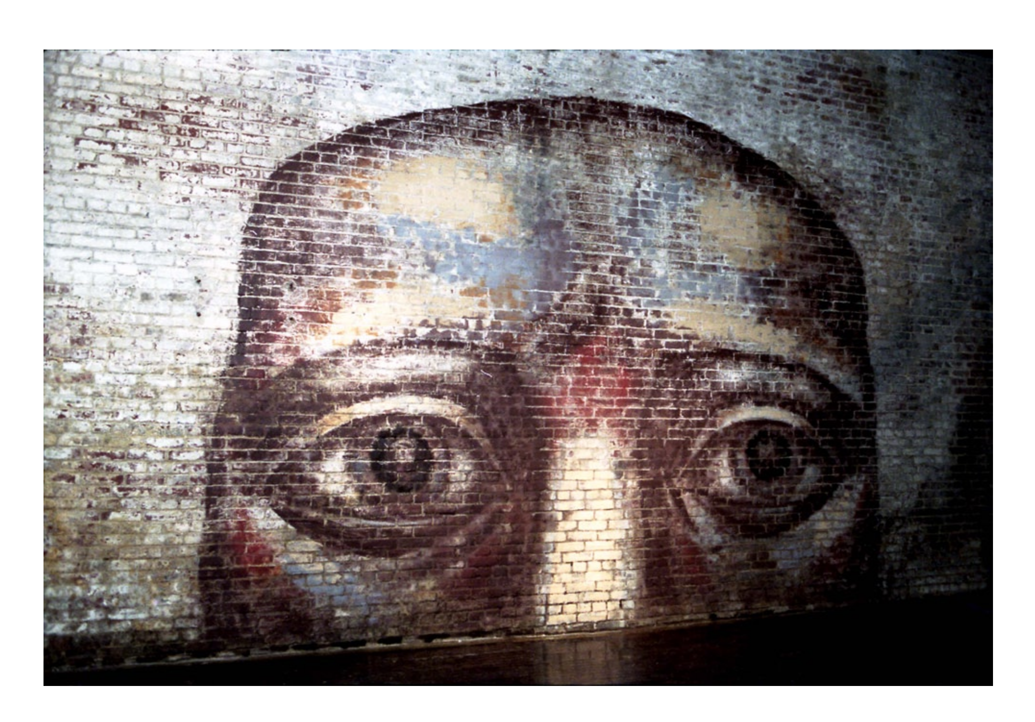
«Рай, чистилище, ад» © 1989.

бренности, неустойчивости здесь и неизвестности там. В трактовке их неподвижно застывших лиц, в их фиксированном взгляде, из фокуса которого трудно было вывернуться в этом энвайронменте, присутствовала суровая мощь и сила, характерная образам пророков. Отсюда вся композиция с ее предупреждающим драматизмом казалась какой-то фрагментарной подготовкой к страшному суду. Несколько лет спустя, уже работая над серией концептуальных фотографий, мы реинтерпретировали эту «божественную комедию» на живом человеческом лице.

Прием гиперболизации крупного плана на фресках повторился во многих наших фотографиях, где само лицо превращалось в такую фреску. В серии «Фотоглифов» человеческое лицо само по себе стало самостоятельной художественной средой — это был своего рода театр сознания, в котором пересекались разные измерения. У нас никогда не вызывало сомнения научное предположение, что микромир одной персоны несет в себе голографическое отражение макромира в целом с его сложными для человеческого понимания категориями. И если заглянуть за кулисы мыслительного процесса, то окажется, что на его задней сцене вечно идет одна и та же «божественная комедия» в разнообразных своих концепциях и образах как в символической фор-

ме, так и в простых фактах жизни. (Эта же тема затронута в кубопоэме «Рай – чистилище – ад», 1976, стр. 65). Если оставить «secret secretorum» божественной установки и вернуться к психологической драматизации жизненных спусков и подъемов, то на фотографии «Рай, чистилище, ад», в «неподвижном перформансе» графически передана картина райски-адской взрывной смеси и ее прослойки. В целом жизнь на земле скорее всего тяготеет к перманентному состоянию чистилища, за исключением временных сдвигов вверх и по большей части вниз. В предупреждающем драматизме инсталляции «Мозаики древнего Нью-Йорка» подспудно присутствовало именно это промежуточное состояние, чему способствовали видео с его шаманским музыкальным ритмом и преследующие зрителей суровые взгляды лысых персонажей.

«Большая голова», акриловая фреска, 366 x 495 см.



В отличие от центральных фресок с заземленными полулицами, которые были трактованы в живописной манере, на противоположной стене с монохромной графичностью была изображена лысая, как яйцо, голова и ее полусмытый двойник. Также, как и во всех остальных фресках, здесь присутствовал строгий иерархический дух. Облезлая стена, сохраняющая номерацию со времен инвентаризации склада матрасов, и немиловидная бритость головы вносили в эти образы что-то и от уголовного мира и от мира египетских жрецов, которые согласно своей религии не должны были иметь ни одного волоска на своем теле. Кроме нумерации вдоль всей стены шла линия таких же атавистических кубообразных пробоин, которые и послужили зрачками для лысых голов. В их пустых глазницах возникала какая-то обратная объемная глубина, которую мы утилизировали в видео. В эпизоде с «глазным яблоком» мы перекладывали реальное яблоко из одного продырявленного зрачка в другой, и в результате сокращающего, как в мультипликации, монтажа получалось так, что глаза как будто мигают или скорее подмигивают.

«Глаза», 109 х 172 см и «Лысая голова», 241 х 183 см, акриловые фрески, фрагмент инсталляции.





Вход в центральный зал музея, где располагалась наша инсталляция, был прорублен в стене, как в катакомбах. На обшарпанных стенах зияли зигзагообразные трещины и другие следы изношенности временем. Вся эта «ископаемая» фактура служила хорошим фоном для простых и строгих композиций.

«Лысая голова», 241 х 183 см
и «Ноги», 196 х 452 см, акрил.



Важным художественным приемом инсталляции явилось использование частей вместо целого, pars pro toto. Таким образом, условно здесь был представлен и низ и верх. Если полузарытые головы «свидетельствовали» об огромных телах, погруженных глубоко в землю, то гигантские ноги, подвешенные над полом, представляли собой, как и полагается, нижнюю часть фигуры, уходящую вверх, гораздо выше зоны нашего функционирования. Для полного изображения такой фигуры потребовалась бы целая стена многоэтажного здания. Во всем можно найти парадоксальный элемент, скрывающий непредвиденную глубину, и ноги в этом смысле не исключение. Говорят, что в ногах правды нет, хотя созвездию рыбы, которое является символом Христа, атрибутирована именно самая нижняя часть тела – ноги, которых как раз у рыбы и нет. «Безногая» астральная рыба и является замыкающим звеном в цепи трансформаций всего круга зодиака. «ПодНОЖИЕ» есть и у кабалистического дерева жизни; оно в ногах у самого рослого ангела Сандалфона (связанного узами этимологии с названием соответствующей обуви, греч.). Конечно, все эти метафоры головы и ног мало кого касаются, но возможно, кто-то и задумается, о какой полноте цикла идет речь. Короче говоря, без ног нельзя даже и пытаться войти в голову философского сада.

В углу галереи располагалась еще одна голова с носом, нарисованным на стопке дров, наваленной прямо перед фреской. Написанная на распутье двух стен, кирпичной и гладкой, голова обладала ракурсной псевдообъемностью, а рассыпанная поленница носа вносила еще один вектор в ее трехмерную композицию.

В вырезанных глазницах одной из голов были установлены телевизоры, согласно ракурсу лица один большой, а другой поменьше. В этих «всевидящих» глазах постоянно крутилось видео, сделанное во время подготовки инсталляции. В быстром темпе под сопровождение ритмичных звуков, в основном ударных и голоса, отсчитывающего музыкальные такты, на стене появлялись фрески, постепенно обрастая деталями, подобно фотографическим образам «выплывающим» из раствора проявителя. Сохраняя секрет материализации, это действо образно передавало процесс овеществления идеи в

материи. Аллегорический сюжет развивался динамично, ритмично, четко. Видео было построено на корреляции литургического времени и времени реального: фрески голов чередовались с чертами живых лиц, статичные детали вдруг начинали вращаться, а фотографии оживали. Низкие ритмичные звуки, сопровождавшие быстрые переключения кадров, напоминали шаманские заклинания; в них отсчитывалось музыкальное время, соответствующее мельканию элементов из разных культур и периодов. На примере портрета в старинной раме скачок от итальянского стиля к немецкому возрождению решался с помощью игры света. Использовались приемы неожиданных метаморфоз, инверсий и «сюрпризов»: рыба, выложенная мозаикой из шприцов, вдруг падала большой слезой из глаза фрески или быстро скакала по винтовой лестнице. Галлюциногенный эффект внес коллажированный эпизод из телефильма, где несколько человек плавно заваливаются в кучу. Внутренний поток инфор-

«Голова с дровяным носом», акриловая фреска, дрова, 213 x 406 x 163 см.



мации выливался в виде странных символов и образов художественного воображения. Мысленное формирование вещей переходило в реальность; в текучести времени сущность переливалась из одной формы в другую, меняя свое внешнее состояние.



Фрагмент видео «Мозаики древнего Нью-Йорка», 1984.

Камера скользила по выложенной на полу дорожке из «многоглазия жизни», поднимаясь к концентрированному глазу фрески, и переходила на реальное лицо. Живые фигуры наполняли энергией и оживляли атмосферу торжественной монументальности своим потоком эксцентричных проделок, образно связующих причины и «причиненные» ими следствия.

Кроме «Древних мозаик Нью-Йорка» мы сделали еще одно видео «Не Джин Браун» (*Not Jean Brown*, 1988, соундтрек Джон Кейдж, 16 мин.) о нашем близком друге Джин Браун, коллекционере флуксуса, дадаизма и сюрреализма. Это тоже был весьма эксцентричный рассказ о ее «безыскусном» искусстве и о ее обезоруживающей доброте характера. В этом видео работы многих художников, больших мастеров и разных, скакали и циркулировали вокруг всего дома; бесконечные флуксусные ящики открывались и закрывались, на мгновение показывая свое подозрительное содержание, как, например, «Заспиртованную мышь» Джорджа Мачьюнаса. Или Джин

сама появлялась из шкафа, держа в руках странные предметы мало изящных искусств своей коллекции. Тихим спокойным голосом она сама комментировала за кадром все происходящее на экране.

Но вернемся от этого краткого видео-экскурса к «Мозаикам древнего Нью-Йорка» и некоторым обстоятельствам, сопровождавшим их возникновение. Во время работы над инсталляцией нас поселили в доме довольно известного сценариста фильмов ужаса, который в это время находился в Голливуде. Дом этот был наполнен всякими реквизитами и реликвиями, зловеще напоминающими о профессии его хозяина и о совсем другом коммерческом искусстве кино, нежели то, над которым мы работали в настоящий момент. Президентские перевыборы Рейгана, которые пришлись на время нашего пребывания в Питтсбурге, тоже вносили свой вклад в атмосферу «1984» года.

Фреска «Телеголова» с двумя мониторами в глазах, видео, акрил, 221 x 396 см.



Видео мы монтировали в Питтсбургском университете на факультете видео-искусства и, естественно, нам в этом помогали студенты. Они проявляли большой энтузиазм по поводу нашей инсталляции, но на открытие, к большому нашему сожалению, почти никто из них не мог прийти, потому что администрация устроила в поддержку музея благотворительный банкет с дегустацией нового винного урожая Бужеле Нуво с очень дорогими билетами. Посему на открытии пришлось иметь дело не с живой художественной массой, а с местной буржуазией.



«Человеколестница», дерево, акрил, 368 х 91 х 30 см. Инсталляция «Мозаики древнего Нью-Йорка», 1984, Mattress Factory Museum, Питтсбург, США.

Лестницы

Первое, что видел зритель прямо из прохода, прорубленного в зал, это лестницу с ее архитектурным членением образа человека. Она была перевернута так, что ее ступени, потеряв свою привычную горизонтальную позицию, приобрели вертикальный ракурс. Каждая из них являлась фрагментом многоступенчатого абриса обнаженной мужской фигуры. Она росла, как бы поднимаясь со ступени на ступень, выстраиваясь в одно чрезвычайно длинное тело, гораздо превышающее свои натуральные размеры. Этот человек с головы до ног охватывал или, если хотите, был охвачен этой лестницей, поэтому трудно было определить: то ли он поднимался по лестнице, то ли она спускалась по нему. Гиперболы полагаются по законам жанра искусства, так и эта живописная фигура выходила за пределы собственной природы и в прямом, и переносном смысле. Человек этот был не одет или, если можно так сказать, был «одет» лестницей, поэтому эротическая эманация тела здесь не играла роли. Впрочем, все наши обнаженные образы в живописи, в перформансах и фотографиях отражали не эрос как таковой, а процесс его сублимации. По своей художественной сути эта «члено-раздельная» фигура человека являлась как бы вертикальным постом, своего рода маяком среди горизонтальной заземленности всего этого «археологического» энвайронмента.

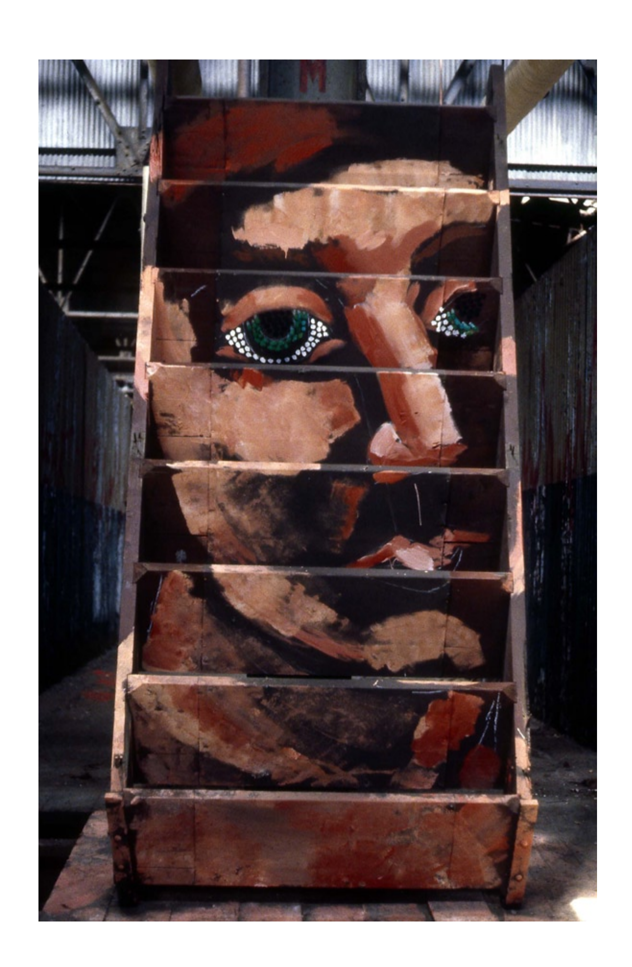
Лестница как знаковый символ связана с иерархией поступательного развития, поднятия или падения. За метафорой лестницы можно увидеть эволюцию человека, а что касается самой природы, то ее спуски и подъемы скорее замыкаются в круге и никуда не ведут кроме, как к себе самой. Фигура «Человеколестницы» растянута и разбита на 12 частей: 12 знаков зодиака, 12 расчлененных частей тела Осириса, 12 стадий активизации кундалини и т.д. Их может быть 7 и 666, 33 и 144, меньше или больше – они всего лишь нумерологический «ритм», который отбивает природа в своих фрактальных градациях. К тому же, все зависит от того, кто и как видит эту лестницу, с позиции муравья или с высоты птичьего полета.

В контексте наших работ этот символ следует толковать в условной или мифотворческой форме. Одни поднимаются по лестнице герметических секретов или по библейской лестнице Якова, другие идут по лестнице тщеславия, третьи стоят в ожидании лифта на лестничной клетке, а большинство снует туда-сюда без всякого смысла.

Возможно, здесь имеет смысл отойти от художественной грани этого объекта и попробовать коснуться, используя ее метафору, более глубокой стороны человеческой натуры. Представим себе ее психофизическую формацию в виде многоступенчатой диаграммы с несколькими центрами, обозначенными ступенями, на которые действует объективная сила. Векторы этой силы направлены одновременно в обоих направлениях сверху вниз и снизу вверх. Представим себе движение с головы до ног, когда объективный импульс оплодотворяет идеями «сверху», которые в одних случаях осеняют «эврика!», а в других «оплодотворяют голову» постепенно. Это путь сеятеля, от сложного к простому. Другой вектор показывает путь от простого к сложному, от ног к голове, когда медленное осознание того или иного понятия осуществляется исключительно эмпирическим путем и с большими трениями. И в том, и в другом случае, проходя три центральных зоны – зону головы, сердца и гениталий – сверху вниз и одновременно снизу вверх, объективные факторы природы сначала активизируют эти зоны как с лучшей, так и с худшей стороны, а потом нейтрализуют и балансируют их. Процесс этот медленный и крайне редко достигает своего результата, который, пользуясь восточной терминологией, можно описать вкратце так. Открытые чакры, связанные с этими зонами, начинают функционировать в унисон с мелодией и ритмом жизни, без излишнего напряжения и без расслабления – в балансе, с мудрой и размеренной естественностью. Однако нельзя забывать, что каждая ступень гармонизации – это и есть ветвь дерева жизни со всеми его сложностями, террором и цветением. На этом дереве и подвешен человек, как скандинавский бог Один, или, если следовать христианской традиции, прибит к нему гвоздями. В любом случае, лестница многосложного человека с его многоступенчатым развитием – это дорога наибольшего сопротивления

(opus contra naturam); поэтому лестница как эстетический объект перевернута вверх ногами, а нарисованный человек нет.

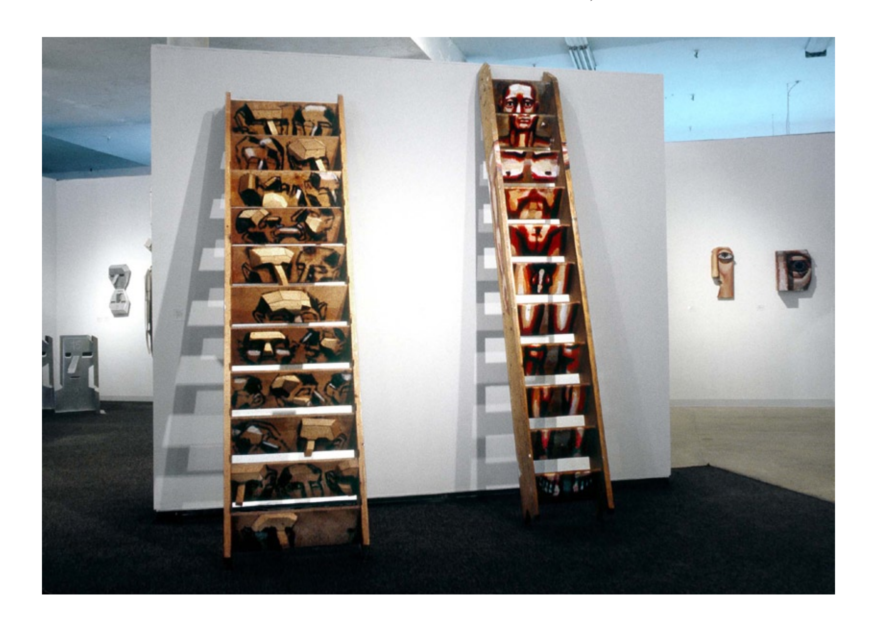
Первой в серии человеколестниц появилась фигура не в полный рост, а лицо, которое «переходило» со ступени на ступень. Все ступенчатые образы были выписаны на уже готовых лестницах, так сказать, «ready made». Вышедшие из бытового употребления, они обретали новую жизнь в художественной форме. Они как-то сами шли в руки, поскольку рядом всегда что-то строили и что-то ломали. Прецедентом для появления этой «лицеприятной» лестницы



«Лестница-лицо», 1983, шприцы, масло, дерево, акрил, 277 x 122 x 41 см. Док на Гудзоне (Pier 34, Hudson River), Нью-Йорк.

послужили следующие обстоятельства. В 1983 году нью-йоркские художники, главным образом из Ист Вилладжа, организовали спонтанную в какой-то мере неофициальную выставку в заброшенном доке, служившем когда-то речным вокзалом на Гудзоне (Pier 34). Он располагался в районе Гринвич Вилладж недалеко от нашей улицы Весны (Spring Street). В течение двух недель весь этот гигантский док был заполнен разнообразными инсталляциями, фресками и объектами – в общем и целом это был фантасмагорический мир нигредо с его деконструктивными элементами. Подобную необузданность и разнообразие форм трудно было себе представить в галерейном пространстве. Некоторые участники приносили свои картины и объекты, но в основном это были граффити или объекты, созданные из «подножного корма», т.е. из всевозможных технических остатков, балок, труб, мебели и пр. Там впервые и пришла идея ис-

Лестницы, Fine Arts Museum of Long Island, Hempstead, Лонг-Айленд, 1991.



пользовать лестницу в качестве художественного объекта. Перевернутая вверх ногами, она послужила многоступенчатым «холстом», с которого живописное лицо в упор смотрело своими мозаичными глазами, «выколотыми», как всегда, из шприцов.

С разных точек зрения дробленое ступенями лицо выглядело по-разному, будто бы оно делало гримасы, но не пластичные, а какие-то геометрические. Причудливость и неожиданность местоположения работы тоже играли свою роль: лестница стояла в центре огромного подвесного перехода, нависающего над центральным гигантским залом дока. Благодаря этому возникала удачная для ее обозрения перспектива: издалека, т. е. в начале этого воздушного перехода работа выглядела как плоское живописное лицо, но по мере приближения к нему оно начинало интриговать своим необычным структурным членением. По крайне мере, так передал свои ощущения по поводу этой работы один наш

Инсталляция «Улицы города», галерея «Hal Bromm», Нью-Йорк, 1985. «Человек-лестница», 1985, дерево, акрил, 318 x 53 x 23 см.



знакомый художник. Сей лестничный лик, подобно Фаюмскому портрету, должен был сопровождать усопшего в могилу (т.е. списанного на снос дока), но из-за развитого чувства собственности грабителей гробниц это довольно тяжелое произведение было украдено с выставки задолго до разрушения здания.

В галерее «Хал Бромм» лестница стала частью урбанистической композиции: она как гомо-небоскреб возвышалась среди других кирпичных «сооружений» на стене. Это была объемная карта некого гибридного города с названиями московских улиц, написанных прямо на стене. Своими большими византийскими глазами город смотрел на зрителя-пешехода с «кирпичных стен» объектов, а в обертонах красного и серого присутствовала тень все более удаляющихся от нас культурных заветов советского прошлого.

Если на всех предыдущих лестницах был изображен один многоступенчатый человек, то на «Челолестнице» был представлен фрагмент уже группы людей, такой же многоступенчатой и раздробленной. Здесь акцент перемещается с субъективного универсума на объективный. На этой лестнице уже толпятся люди, показанные сверху, теменем вперед. При всей статичности работы они как на эскалаторе, будто бы двигаются. В образном решении толпы латентно отражалась структура общественной лестницы или социума с ее спусками и подъемами. Это была уже не отдельная «лестничная клетка» обнаженного персонажа, а целая уйма в буквальном смысле «лбов», рассортированных по разным ступеням многоначалия. Интересно, что в этой многочленной иерархии, созданной в 1986 году, один из «одночленов» правительства по случайному совпадению имел родимое пятно на своем челе (в этом месте в дереве был сучок).

Естественно, как любое художественное произведение этот объект поддается более широкому толкованию: лестницу можно назвать не только многолюдной, но и многодетной, в ней более, чем условно показано продолжение рода человеческого от ступени к ступени. В смысле эстетики можно отметить, что палитра работы весьма скромная, почти что черно-белая; выпуклые лбы оставлены натуральными, как они есть, деревян-

ными. Акцент сделан на необычном концептуальном развороте в подаче этого художественного объекта, т.е. в самой перевернутой лестнице и ее пластической обработке, естественным, но в то же время изобретательным образом утилизирующей ее многоступенчатость и вертикальность.



«Чело-лестница», 1986, дерево, акрил, 305 х 76 х 23 см.

Головы

В 1985 году серия «Мозаики древнего Нью-Йорка» была показана в Нью-Йоркской галерее в Сохо. Большое лицо закономерно вписывалось в углубленную арку галереи, которая своим контуром обрамляла и усугубляла лысину головы. Попадая в толпу больших и малых голов, зритель оказывался в фокусе их пристального взгляда «из-под шприцов». Эстетическую сторону и значение выставки лучше описать глазами очевидцев, оставив за ними право сделать общие выводы. «Мозаики Валерия Герловина – это деревянные рельефы, фрагменты человеческих лиц. Обязательную часть такого фрагмента составляет глаз. Форма глаза, общий терракотовый тон скульптурных фрагментов, мозаичная поверхность – все эти детали в целом создают впечатление, что перед нами увеличенные осколки византийской керамики. Однако эта древняя роспись показана через восприятие современного человека... Каждый раз, приходя на очередную выставку Герловиных, я ощущаю доброту, исходящую от работ этих художников. Думаю, что в наш «жестокий век», когда все враждует со всем, доброта – это сильное начало для каждого произведения искусства.» «Искусство, вдохновленное русскими иконами» – так увидел эти работы американский критик-драматург. [7]

Поскольку изображение органов зрения играет такую важную роль в творчестве Валерия, имеет смысл расширить рамки чисто эстетического подхода к ним, утилизируя в данной случае уже готовые мифологические схемы. Самым важным элементом лица, безусловно, являются глаза, несущие магнетический заряд души (если, конечно, он в ней присутствует; это уже зависит от достоинств последней). В традиции Древнего Египта всевидящее око бога Хора, которое изображалось знаком Уджад само по себе без лица, являлось символом вечно возрождающейся магической созидательной силы. «Глаз Хора награждает вечной жизнью; он защищает, даже когда он закрыт» – было обещано египтянам в «Книге Мертвых» (гл. 42). Однако сам этот солярный бог обретает ясновидение через потерю своего собственного глаза в ре-

зультате жертвы и временного затмения сознания, парализованного бытовой окружающей средой или согласно мифу самой природой, которая и является его матерью. Взамен потерянного глаза, ориентированного на материю, который способен видеть только вокруг да около, он получает телескопическое подключение к принципам бытия, обретая таким образом духовную силу видения. Этот жертвенный переход от зрения к умозрению, от видения фактов к видению сущности происходит в процессе динамического разрешения борьбы противоположностей в самой природе жизни, через ее «жестокую игру» антитезиса с тезисом тени и света. В традиционном раскладе этот процесс можно схематизировать следующим образом: сначала свет подвергается провокации с теневой стороны, а только потом прямой атаке противника или своего собственного антагонистического двойника, т.е. тени. Желания этих теневых двойников ненасытны и

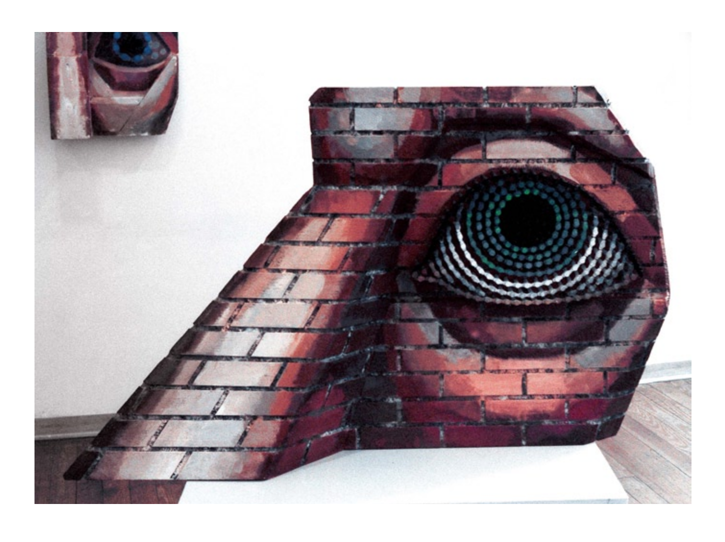
Инсталляция в галерее «Emily Harvey», Нью-Йорк, 1985.



только увеличиваются по мере удовлетворения. В Египте эту силу отрицания олицетворял бог Сет, у буддистов яростный демон иллюзий Мара, в зароастризме Ахриман и т.д., а в ежедневных бытовых условиях в малом масштабе это всего лишь какой-нибудь из их «отпрысков» с подлыми наклонностями. На этот счет однажды дерзко скаламбурил поэт Генрих Худяков: «От гения до тупицина один шаг, но не дай Бог его сделать.» Некая мрачная закономерность есть в том, что за Пушкиным шла тень Курилки, за Соловьевым Победоносцева, а за Моцартом Сальери.

В египетском мифе о трехчастном боге солнца Осирисе-Гарпократе-Хоре аллегорически передана психофизическая формула трансформации или точнее парабола спуска трансцендентной силы в зону темной всепоглощающей материи и ее возвращение наружу. Попадая туда, она оплодотворяет иначе безжизненную летаргическую тьму, лишенную творческой потенции, и возвращается в свое привычное состояние, но в более высокой октаве. В результате этой спрограммированной самой природой метаморфозы Хор обретает новый глаз, его ви-

«Кирпичная голова», 1985, хомасот, мозаики из шприцов, акрил, 93 x 156 x 38 см.



дение становится равносильным знанию, иными словами, сознание начинает видеть. Не смотря на огромные хронологические границы между египтянами и нашим раздробленным социумом, космогоническая аксиома, заложенная в мифе о глазе Хора, фрактально повторяется в индивидуальных судьбах многих творческих людей и по сей день. Творческие аналогии помогают узнавать в бытовых обстоятельствах архетипические и часто неизбежные ходы и структуры нашего измерения. Вообщем, за всем нужен «глаз да глаз».

Рассудочная слепота мира возмещается его иррациональным принципом видения, подобно слепому, который ориентируется на ощупь. В этом смысле даже стены домов обладают зрением. Именно этот фактор передан в антропоморфных фрагментах кирпичных зданий. В них и в других рельефах этого периода кирпичные стены, ранее служившие росписи фресок, становятся теперь частью самих объектов. В пространстве современной галереи их анонимное безвременье, казалось, сливается с «окаменевшим» ритмом города.

В нью-йоркской галерее «Хал Бром» в окне большого города впервые был показан один из тотемов (стр. 278). Вся его (в данном случае ее) фигура была обернута деревянными кольями забора; голова с выпученными глазами, сделанными из двух огромных шприцов, солидно возвышалась над своей крепостной оградой, а женский опознавательный знак просвечивал насквозь всей ее «одежды». Эта деревянная капитель («капитель» происходит от «caput», что означает «голова», лат.) стояла как будто на дозоре. Именно в таком контексте мы поставили двух тотемов на нашей ретроспективной выставке при входе в Музей Лонг-Айленда в 1991 году.

Тотемы не претендовали на индивидуальность, разве что только на «М» и «Ж»; персональное «Я» было полностью скрыто за забором. В них было что-то и от «несостоявшихся животных» и от homo sapiens одновременно. В этих образах не демонстрировалась борьба с собственными демонами; казалось, что их головы, сидящие на заборе, без мыслей и без выводов, были снабжены только натуральными рефлексами. Именно в этом и была показана живая преемственная связь не с культурной античностью, как во фресках, а с гораздо более глубоким слоем



«Женский тотем», 1985, дерево, акрил, шприцы, 202 x 39,5 x 23 см. Галерея «Hal Bromm», Нью-Йорк, 1985.

генезиса человека. Идолы тоже, в каком-то смысле, были канонизированы, но не религиозной патристикой, а тотемизмом. Под тотемом подразумевается не индивид, а целый класс: дух предков, животных, сакральные явления и объекты – всему этому многие племена поклонялись с целью защиты от невероятных сложностей жизни. Идолы оберегали, но взамен требовали не меньшую жертву. Вспомнить только пример добровольной жертвы в конголезских племенах, когда они, дабы уподобиться своему тотему-быку, выбивали себе верхние передние зубы. Более близкие к нам кельты отрезали головы своим врагам и развешивали их на кольях в виде тотемов; тавры так поступали со своими предками, которые своей отсеченной головой должны были обеспечивать им защиту от набегов. Были и такие в анналах человеческой истории, которые, как, например, ливийские панебы, отрезали голову своему царю, покрывали ее золотом и от всей души поклонялись ей в храме. Некоторую брутальность можно заметить и в скульптурных изображениях голов в этот период, которые рождались в «головокружительном» количестве. В середине 80-х в поле зрения остаются только «усекновенные»

головы. С исчезновением фигур творческое сознание все больше концентрируется на изображении главного (буквально, головного) в человеческом образе.

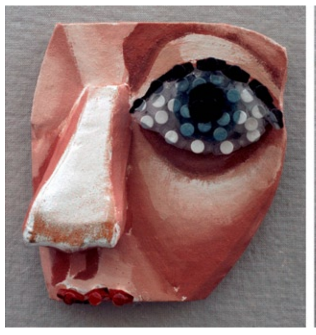
Ведущим материалом в этот момент становится дерево, из которого вырезаются, сбиваются и монтируются разными способами всевозможные скульптуры и рельефы голов. Конструктивные и пластичные, выложенные кирпичной кладкой или плавно вырезанные из дерева, большие и малые, лица смотрели широко открытыми глазами, гипнотизирующими все той же мозаикой из шприцов. Многие образы были выходцами из предыдущего цикла живописи и фресок, продолжая начатую несколькими годами ранее тему «Мозаик древнего Нью-Йорка». Как и раньше в работах доминировали оттенки глубокого красного и телесной охры. Большелобые или совсем без темени, с «устойчивыми» или «подвесными» носами, одни головы могли стоять на полу подобно скульптурам, другие висели масками на стенах. В большинстве своем они были лысые «до обалдения» («bald» на старо-саксонском означает «лысый»).

«Мужской и женский тотемы», 1985, дерево, акрил, шприцы, 198 х 39,5 х 23 см и 202 х 39,5 х 23 см. Вход на ретроспективную выставку в Fine Arts Museum of Long Island, 1991.



В ракурсной объемности голов, в их тонах и «тональностях» присутствует не столько художественная деталировка, сколько архетипические свойства и построения, вытесняющие конкретные черты лиц. В античные времена физиогномика имела статус науки, в данном же случае она пересекалась с искусством. Согласно ее канонам в определении судьбы и психики человека лицо служило некой мерой, но если подойти к этому буквально, то вряд ли можно найти меру в лице в «лице-мерии». Психика настолько разнообразна, что через лаконизм концептуального подхода и сосредоточенность на типическом идея может быть передана более насыщенно, нежели это возможно с помощью описательных средств. Это своего рода карта, содержащая концентрированную информацию для мореплавателя в океане человеческих лиц. Не смотря на структурный подход в целом, разнообразные художественные решения в частном отнюдь не отрицаются — в скульптурах много сочных бликов, контрастных пятен и теней, плоскостных и объемных построений и в целом всякого рода эстетических приемов, эластичных и жестких. Использована как импрессионистическая, так и конструктивная лепка лица: то с плавным изгибом носового гребня, то в виде геометрической фигуры с резкими очертаниями. По-прежнему заметен византийский генезис глаз, но иногда глаза совсем исчезают, акцентируя состояние «безглазия».

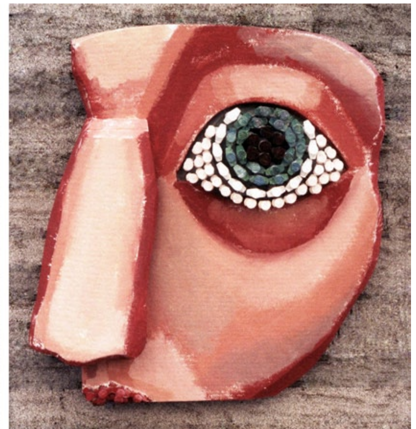
Скульптурные головы закономерно сливаются в организованное множество образов одной и той же серии, но при этом каждая голова фигурирует сама по себе, каждая является независимой человеко-единицей. В одних лицах присутствует сосредоточенность и напряженность, в других ощущается головная боль, третьи воплощают безмозглость и прочие качества гуманного и негуманного свойства. Не смотря на свою художественную индивидуальность, головы эти подобны тотемам, безвременным и отвлеченным, не натуралистическим, а натуральным, т.е. обладают какой-то иной формой шаманской жизнеспособности. В историческом плане тотемические головы обыкновенно символизируют априорное знание того, что не поддается адекватному описанию. Говоря образно, их «не мучает»




процедура сомнения, они «не размышляют» над вещами, и тем не менее в них содержится слепок сущности вещей. Как известно, в изображении предметов культа доминирует собирательный образ; «собирался» он и в этих скульптурах, суммируя генетические коды человеческого характера.

Конструктивность построения некоторых голов позволяла оперировать содержанием как условно, так и буквально. Например, «содержанием» головы живописца

Головы, 1984-5, дерево, хомасот, мозаики из шприцов, масло, акрил.

являются кисти с засохшей краской. Их верхняя кистевая часть торчит из темени, а нижняя заполняет оставленное для глаза отверстие — таким образом живописец смотрит на мир через свое художество и свои ремесленные принадлежности. Как всегда за формой работ стоят определенные идеи, которые выходят за рамки эстетики. Такая сосредоточенность на изображении голов не была ни случайностью, ни творческим креном воображения. Исходя из тривиальных фактов, попробуем двигаться к более сложным компонентам интерпретации этой серии и причин ее появления. К тому же герменевтика сама по себе уже продукт головы.

Начнем с самого простого. Голова — это не только верхняя часть тела, состоящая из черепа с мозгом, которая ассоциируется с интеллектуальными способностями человека (хотя и это сущая правда); она — своего рода «вместилище» ума и души. Это и имел в виду Константин Циолковский, когда при встрече с Виктором Шкловским ошарашил его вопросом: «С ангелами разговариваете?», а услышав отрицательный ответ, разочарованно добавил: «А по строению головы могли бы.»[8] В метафорическом смысле и не только в нем все тело подчиняется голове — она его коронует, буквально, главенствует над ним; она и есть его полноправная «столица» («capital», анг. от «caput», «голова», лат.). В определенном отношении голова равна самой личности, ее можно считать символом высшей натуры, которая не подчиняется или, по крайней мере, не должна подчиняться инстинкту, главным образом питающемуся силой гениталий. Выражение «сам себе голова» вполне определяет эту позицию. Резюмируя сказанное, можно заключить, что голова — это микросоциум и в какой-то степени микротеос.

Попробуем проследить назначение этой части тела, используя философско-культурное наследие эллинов, которые кодировали онтологические категории в своих мифах и в искусстве. Первое, что приходит в голову по поводу головы, это рождение парфеногенной (дословно, непорочной) богини Афины, которая выскакивает из головы Зевса во всей своей амуниции с победным криком. Само греческое слово «кефале» («голова») имеет глубокую, далеко идущую этимологию. В русском

оно осело в малоприятных медицинских деривациях типа «энцефалит» или «микроцефал». Его буквальная семантика исходит из целого понятия, а именно «воссоединение воедино снова». Возвращение же к своему единству означает, что ему предшествовало отсутствие его, т.е. некий цикл распада. Можно предположить, что здесь имеется в виду отклонение от мышления (под влиянием материи, зова плоти и прочих компонентов и обстоятельств) и возврат к своему исконному состоянию целостности. Образно говоря, голова начинает «вбирать» в себя все остальные части тела, т.е. осуществлять над ними полный контроль. В «капитуляции» желаний тела и заложена техника многих видов духовно-религиозной практики, способствующих достижению высшего сознания. Именно поэтому в наиболее эзотерическом мифе орфиков, лежащем в основе пифагорейской системы, судьба Орфея заканчивается усечением головы, которая продолжает существовать сама по себе, триумфально пророчествуя и вещая истину. В апокрифической традиции православия сохранились отзвуки этих древних источников: некоторые русские святые носили с собой в руках свою отрубленную голову, которая тоже продолжала вещать (жития Михаила Черниговского или Иоана Казанского)

В алхимическом плане голова есть метафора реторты, где происходит психофизическая реакция, во время которой из материи постепенно освобождается подлинный компонент души. У Зевса этот самый «компонент», олицетворяемый его любимой дочерью Афиной, медленно вызревает в голове подобно беременности, но беременности головы, а не чрева. В гностической традиции эту мутацию психики можно сравнить с апофеозом уробороса, змея, который постепенно заглатывает свой собственный хвост, превращаясь в одну только голову. Известно, что для мифологии чудо не исключение, а норма; и в искусстве все рамки реального тоже довольно свободно сдвинуты. В современном искусстве их вообще почти невозможно определить. Ясно одно, что если искусство может вызывать не только эстетические эмоции, но и стимулировать способности разума, то это уже достижение и возможно не без сдвига в концептуальную сторону.

Деревянные рельефы отличаются друг от друга не только чертами лиц, структурными компонентами и цветовой стилистикой, а делятся на «единственных» и «множественных». К последним относятся образы двойников, близнецов и, естественно, гендерные композиции.

Как двое могут жить в одном человеке, так и один может расщепляться на корню пополам, скажем, на голову и хвост, на «головастого» и «головастика». Одна голова может быть, образно говоря, носителем духовности непреходящей, а другая, по преимуществу деревянная, является продолжателем «великих» традиций твердолобости человечества.

Тяга к выживанию хорошего и плохого присутствует во всех вещах как единый инстинкт природы, и в этом смысле голова и разум человека не являются исключением. Двуликие янусы символизируют одновременно и начало, и конец, вход и выход, добро и зло. Нильс Бор (и Мефистофель тоже) считал, что отрицание глубокой истины есть тоже глубокая истина. Владимир Соловьев передал эту же дилемму в более гуманном ракурсе: «Всякое заблуждение, о котором стоит говорить, содержит в себе несомненную истину и есть лишь



«Близнец», 1985, дерево, мозаики из шприцы, акрил, масло, 45,7 x 50,8 x 16,5 см.



«Двойник», 1985, дерево, шприцы, акрил, масло, 78,7 x 106,6 x 23 см.

более или менее глубокое искажение этой истины.»[9] В народных канонах подобная бинарность отразилась в понятии двоедушия: одна из душ человеческая, а другая звериная или демоническая. Двойственные феномены присутствуют во всех аспектах жизни, посему и реальная фактическая жизнь никогда не находится в состоянии полного равновесия; даже в максимальной точке своего спокойствия она всего лишь «покоится» на своих противоречиях.

Поскольку голова связана с ментальными способностями, то и сам феномен ума имеет своего двойника в его темных устремлениях. Обладая наибольшей созидательной потенцией, ум в то же время является и самым большим тираном и разрушителем, не говоря уже о его разнообразных психопатических аномалиях. Дело в том, что в самой природе ума и содержится его собственное «горе», которое, например, и Грибоедов, и Ницше ис-

пытали сполна, хотя внешне это выразилось совершенно по-разному. А красноречивое остроумие Свифта к концу его жизни перевернулось в свой оппозит. Он не стал тугодумом, а скорее наоборот, «перерасслабился»: после изнурительной ментальной борьбы с глупостью мира человеческого он расслабился до такой степени, что впал в слабоумие.

Интеллект склонен к такой же тупиковости, как и инстинкт; оба они способствуют формации эго. А в изображении голов эта формация или точнее ее предчувствие присутствует в эстетической форме, как это и подобает в искусстве. Изображая лицо, художник не рисует его головного мозга или пуще того его «головного эго», но тем не менее за кулисами лица все это есть. Именно эго является мотором во многих бытовых событиях: оно – суфлер во всех пьесах жизни. Через эго реализуется биологическая натура человека, т.е. та сумбурная эклектическая совокупность интенций, унаследованных от природы импульсов, которыми заряжена человеческая персона. При отсутствии очищенного мыслительного процесса синтез этих натуральных интенций практически не возможен именно из-за эго, поскольку оно всегда вовлечено в междоусобицу с окружающим миром, борьбу за свой авторитет, приоритет и всякое прочее. Оно всегда должно иметь занятие, как правило, завоевательного свойства и как можно скорей. Без практического применения оно страшно страдает. В художественной форме его тень присутствует во всех скульптурах этого периода, в образах круглоголовых или квадроголовых «мыслителей». Как в театре масок, каждая голова несет свой заряд, тоже «строит» свои планы, имеет свои сны и свои видения. В зоне искусства, как и в мифологии, тоже все одушевленно, только по-своему.

В этой серии художественное мышление постепенно двигалось от единичности к двойственности, а от нее к множеству, т.е. понятию толпы, которую постепенно начинают создавать деревянные головы. На какой-то момент наша мастерская превращается в их общежитие, в некое драматическое пространство, заполненное только головами.

Скульптуры жили своей жизнью в мире художественном так же, как люди в своем человеческом

мире: кто своей головой, кто чужой, а кто групповой «поголовностью» и чувств, и мыслей. Их внешний вид определяется некоторыми устоявшимися правилами всей серии в целом, как, например, телесная цветовая гамма или выложенные из шприцов мозаичные глаза, смотрящие в упор, не моргая. Если учесть, что «мозаика» дословно означает «произведение, посвященное музам» (opus misivum), то и глаза в этих скульптурах по-своему взирают и на мир, и на муз, подключенным хотя и к концептуальным, но все к тем же творческим источникам вдохновения. Следует добавить, что эти скульптурные головы явились прародителями многих поздних фотоконцептов, особенно в серии с выгнутыми зеркалами. Однако в фотографиях «воображение» толпы принимает не скульптурную форму, а своего рода визуальную формулу, согласно которой одно лицо вмещает в себя множество других лиц. Как это ни странно, но в этой серии проходит процесс унификации через изображение прямо противоположной ей множественности, поскольку при определенных обстоятельствах сам феномен толпы провоцирует тягу к эмансипации и индивидуализации. Так происходит постепенный выход к единственному «из Египта» множественного.

В собирательных образах толпы собранные воедино однозначные головы приобретают групповую многозначительность. Сохраняя природное единство биосоциума, надо было адекватно передать и его динамику. В «Красной толпе» (стр. 289) этому способствует многослойное построение рельефа, выпуклые мозаичные глаза из шприцов, насыщенные пятна красного, черного и белого — в сумме художественные приемы позволяют передавать и структуру, и «натуру» толпы. По своей сущности толпа — это сгусток человеческой энергии, качественное различие которого зависит от многих обстоятельств, варьируясь от шайки разбойников, бунта или разбушевавшихся болельщиков до гражданского сборища вокруг лицеприятного духовенства или других организаций, преследующих какие-либо благоразумные цели групповым методом. Исключительную редкость представляет собой более высокая формация групповой энергии, в которой пре-



«Гора народа», 1986, дерево, акрил, 73,7 x 71 x 23,8 см.

валирует воодушевление одухотворенного порядка; обыкновенно это кратковременный, но емкий эпизод человеческой жизни. Метафорическим примером подобного единства может служить евангельская притча «О насыщении 5000» (Марк 6:33-44).

Естественно, идея «врачевания» толпы в работах не преследуется. Но некоторая двойственность восприятия в рельефе «Красная толпа» явно присутствует. Она навеяна горизонтальным смещением лица, несколько неожиданным среди всей остальной вперед смотрящей массы. Единственный профиль с закрытыми глазами запрокинут так, что вся композиция становится загадкой: то ли это голова усопшего, окруженного толпой во время торжественной похоронной процессии, то ли в ералаше голов присутствует намек на биологический гедонизм толпы или, попросту говоря, народное гуля-

нье. В греко-римских корнях социологии «демос» («народ» по-гречески) является прародителем демократии вульгарной («vulgus» «народ» на латыни).

В следующей скульптуре, изображающей «Гору народа», уже исчезают глаза и цвет, но черно-белый рельеф сохраняет ту же многослойность, архитектурно реорганизованную в несколько ярусов. Появляются и новые смысловые обертоны. Вместо интенсивного взгляда из-под шприцов в работах все чаще изображается «безглазие» в несколько иной форме анонимности. Глубоко запавшие пустые глазницы образуются благодаря большим нависшим лбам, растущим кверху подобно горе. В такой монотонности скопления деревянных голов особенно подчеркнуто присутствие безличной силы инстинкта, объединяющего толпу. В этом смысле скульптура выглядит как знаковый символ коллективного подсознательного. За обесцвеченными лысинами и пустыми глазницами можно увидеть и гору черепов, от которых веет Ве-

«Красная толпа», 1986, дерево, шприцы, акрил, 47 x 120 x 23 см.



рещагинским духом. Это так и не так. Здесь изображены не мертвецы, а скорее аскеты, тоже лишенные индивидуальности в мирском понимании. В работе переданы, казалось бы, неразрешимые противоречия: дух и бездушие единой биологической массы, аскетические тенденции человека и антиаскетическое настроение толпы. Как это ни парадоксально, но крайние противоположности могут иметь много общего во внешней форме, например, человек, ведущий возвышенный образ жизни, и пустой серый тип — оба не проявляют никаких броских и ярких черт характера, хотя в первом случае речь идет о развитой личности, в во втором — об ее отсутствии, о безличии. А их кардинальное внутреннее различие может быть скрыто от случайного и непосвященного взгляда.

Между собой мы всегда называли эту работу «Горки», поскольку их ярусное строение имело что-то общее с структурными горками, которые окружают святых и отшельников в скудных пейзажах икон. Поэтому и отсутствие глаз в скульптуре играет двоякую роль в изображении подсознательного и сверхсознания, намекая на безличие и безглазие и одновременно на совершенно противоположную мысль: на то, что зрение очей может мешать прозорливости сознания. В античности вообще мудрость отождествляли со слепотой; таков был Гомер и вещий Тиресий. С одной стороны, толпа не имеет никакой сокровенной жизни, с другой — иконописные горки из аскетических голов тяготеют именно к этой символике. Разветвление холма от одной головы вверху к целому нижнему ряду напоминает композицию хора. Позднее в фотоконцептах унаследованное из скульптур «многоголосное» строение работы с его лидирующим солистом решалось прямо на лице и несколько иными средствами.

В изображении «Кроноса» присутствует одновременно единство, раздвоение и множественность, т.е. центральное лицо, его отражение и узор нарисованных голов. Здесь на мифопоэтическом уровне толпа принимает трехчастную форму одновременного сосуществования множественного в «раздвоенном» единственном. Наводнение лиц в одном лице растягивает его до анаморфной безграничности. Каждое лицо, содержащее в себе другие лица, входит в состав толпы следующего



«Кронос» © 1990, фотопечать
с негатива, 122 x 122 см.

уровня умножения. Так игра зеркальных отражений помогает достигнуть почти что неограниченного количества «в качестве» одного лица. На переднем плане расплываются крупные черты зеркального двойника в то время, как настоящее лицо перевернуто вниз головой. Их рты соединены, образуя переход одного в другого, нечто вроде кротовой норы из одного измерения в другое. В результате этого переплетения возникает двоякое впечатление: то ли один образ поглощает другой, то ли выпускает его изо рта обволакивающим облаком. Таким в какой-то мере представлялся бог Кронос грекам, а Сатурн римлянам. Имея обыкновение заглатывать своих детей, в конце концов он был их вынужден выплевывать обратно в мироздание в результате хитроумных стараний своей жены Реи.

Многие экзотерические мифы, сохраненные в народе в силу преданий и примитивной веры, содержат в себе глубокие эзотерические корни. Кронос/Сатурн является старшим и последним в семеричной системе древних планет-богов. Он есть финальное кольцо, которое держит планетарные циклы, выпуская их из себя в начальной стадии и вбирая назад в конечной. Его образ служил символом старости, чистого интеллекта, аскетизма и духовной формации, не отяжеленной больше никакими витальными признаками; он же был и знаком времени. В христианской иерархии ему соответствует класс ангелов под названием «Троны». Как интеллектуальный «провайдер» Кронос не принимает прямого участия в жизненном процессе в то время, как его дети во главе с Зевсом (или Юпитером у римлян) олицетворяют активную жизненную силу разных свойств и калибров. Естественно, для просвещенных эллинов Кронос вбирает в себя и выпускает не реальных богов, а концепции, идеи и мысли. Он старейшина среди демиургов. Образуя множество, он же его и аннулирует, приводя его к одному знаменателю — к самому себе. Аналогичный процесс эволюции и инволюции отображен в многих мировых религиях и мифах.

За визуальной метафорой этого фотоконцепта скрыта не антропологическая катастрофа, а, условно говоря, стилизован застывший перформанс мысли, который выражен с помощью художественно-театральных средств. Это ментальная лава, виртуальная и неуловимая в своей спонтанности, калейдоскопическая и фрактальная в своей зеркальной форме, имеет здесь антропоморфную форму. Мы видим прямую и обратную реакцию одного и того же процесса: с одной стороны здесь подозревается сегментация пространства мысли, а с другой, наоборот, концентрация и превращение множественности мыслей в свою сингулярность. Само собой разумеется, что та или иная интерпретация зависит от позиции аргументирующего. Тот, чьи интересы направлены в сферу размножения и цветения жизни, предпочтет видеть рождающихся богов, а тот, чье сознание, пройдя весь цикл «расщеплений» и мутаций в материи, стремится к возвращению к исконной унификации и идеализации «от физической формы», будет ощущать этот же процесс иначе. Для него

«толпа» концепций, мыслей, психических формаций и прочих множеств начинает плавиться в седьмом поясе Сатурна, где индивидуальное постепенно трансформируется в универсальное. Как говорил Гераклит, греческий мастер формулировок и каламбуров: «Путь вверх и путь вниз один и тот же».



«Шестиголовник», 1986, дерево, 118,5 x 84 x 20 см.

Те же мифо-религиозные символы можно интерпретировать, пользуясь языком современных понятий, и вот каким образом: интеллект питается самим собой, порождая и поглощая свои мысли; он демиург и одновременно игрок внутри кольца индивидуального сознания. Подобно многократному глаголу, означающему длительность повторяемости, он дробится и вновь

собирается в слитную лаву своих собственных представлений. Все сказанное, как бы абстрактно оно не звучало, имеет свою параллель в психологической реальности, в искусстве и в окружающей жизни. Рассмотрим структуру калейдоскопической множественности на примере скопления городского народонаселения, в данном случае Нью-Йорка.

Нью-Йорк с его конгломератом подсознательных инстинктов, с его многолюдством и многоборьем, с его случайностями в популярных суждениях, якобы возникающих как «vox populi» (голос народа), представляет собой не желанную свободу, как это многим творческим неофитам кажется, а просто иную форму ограничения, ограничения в виде вавилонского многообразия всякой всячины и главным образом бессмыслицы. Индивидуальная личность в такой сумятице попадает в капкан нижних слоев сознания или точнее в вортекс жизни как таковой, с ее дебилизирующе однозначной тенденцией к практичности в материи, которая здесь замаскирована свободой выбора. Типичная шутка о том, что подлинная свобода начинается только с годовых ста тысяч, достаточно красочно иллюстрирует этот факт.

Чрезвычайно любопытно в этом смысле передан голос толпы у Льюиса Кэрролла в «Сквозь зеркало». Тавтологический диалог Алисы с толпой в поезде открывается фразой, произнесенной всеми пассажирами вместе: «Не задерживай кондуктора, девочка! Ты знаешь, сколько стоит время? 1000 фунтов – одна минута». На ее признание в «безбилетности» из-за отсутствия кассы толпа резонировала: «Там нет места для кассы! Знаешь, сколько там стоит земля? 1000 фунтов – один дюйм». Подумав, что в такой ситуации не имеет смысла что-либо говорить (а хор пассажиров молчал в это время), Алиса к своему удивлению почувствовала, что все присутствующие ДУМАЮТ ХОРОМ одну и ту же мысль: «Лучше помолчи! Знаешь сколько здесь стоит разговор? 1000 фунтов – одно слово». Толпа всякого рода, включая богемную, всегда настроена против индивидуальности, и это неравновесие можно балансировать разными обходными путями, минуя ненужные стычки.

Естественно, что новые симптомы времени и места не могут не действовать на воображение автора.

Символическая регрессия в хаос, отраженная в образах толпы, как и следовало ожидать, являлась подготовительной ступенью к новой формации. Друзья, «хорошие и разные», попадая в Сохо, часто стучались в нашу дверь без всякого звонка, а на вечере, посвященном нашему получению гражданства летом 1985 года, которому наши американские друзья разных творческих профессий искренне радовались, видя в этом продолжение традиций Америки и прошлое своих предков, было почти что столпотворение народу, который в конце концов вывалился из нашего лофта прямо на улицу как народное гулянье. Похоже, что именно это событие ознаменовало разгар экстравертности и плавный поворот в другую сторону. К концу 80-х богемная толпа больше нас ничем не притягивала и, более того, казалась уже атавизмом для организма, устремленного к развитию сознания. Ощущение какой-то излишней многолюдности во всем, во внешнем и внутреннем, вызывало потребность в концентрации и удаления от всей этой суеты, которая плавала перед глазами как «masa confusa». Аппетит к времяпрепровождению на базаре культурологии тоже исчерпался; таким образом происходило освобождение от ограничений мировоззрения юности. Понятно, что искать ответ во внешнем совершенно бессмысленно, а тратить время, которое тебе отпущено на жизнь, на всякую светскую шелуху казалось нецелесообразным, убогим и разрушительным актом.

В конечном счете, каждый человек с духовными потребностями приходит к мысли, что индивидуализация в Нью-Йоркском стиле или любой другой метрополии содержится только в форме выражения, а по сущности так же безлична, поскольку никакое обособление в суете сует никуда не ведет кроме, как в нее же. Для большинства людей общество – это и питательная среда, и социальная протекция, в которой многие прячутся в страхе перед одиночеством. В ней содержится какая-то групповая «страховка» и уверенность в завтрашнем дне. И все зависимые от общества усиленно расшатывают эту уверенность у тех, кто смеет претендовать на независимость. Короче говоря, нужен радикальный скачок, и он всегда будет спровоцирован судьбой в случае готовности. Творчество же служит не только терапевтическим средством



«Дом», 1986, картон, 12 x 7,5 x 4 см.

в подобной ситуации, но является прямо-таки конем Пегасом, на котором можно выпрыгнуть из головы Горгоны с ее множеством змеящихся инстинктов.

Постепенно хаос художественного мира, который тоже «думает хором», оседал и улетучивался из нашей жизни; мы значительно реже бывали на открытиях, только у близких знакомых. Гирлянды событий, мнений и в целом какой-то предметности отодвигались на второй план, уступая место живому интересу к созерцанию бытия, нежели конкретному участию в его финансовых интересах и всяких прочих флюктуациях. «В первую очередь надо следовать небу, а потом только людям», — как говорили древние китайцы.[10]

В соответствующем духе работы тоже начинали меняться, вслед за ними и общая атмосфера в лофте подобно смене декораций для следующей сцены в самообновляющейся пьесе жизни с множеством действующих лиц, которые постепенно редели. Постепенно новая стилистика

и, главное, материалы, металлические листы, из которых складываются рельефы, как японские оригами, вытесняют разработанную технику фресок и скульптурных голов. Общая последовательность изменений была такова: сначала мизансцены с огромными живописными фигурами были вытеснены скульптурными головами и лестницами, место которых стали занимать металлические рельефы, внося лаконичность, чистоту, пространственность и пустоту, заполненную скрытым содержанием.

Один критик заметил, что когда он через маленькую дверь вошел в нашу студию, переделанную из промышленного гаража, у него возникло ощущение как у уже упомянутой выше Алисы, которая через нору попала в страну чудес. Кроме работ лофт имел свою собственную довольно странную эстетику – нормальных окон в нем не было, за исключением старинных цветных витражей, непонятно, как туда попавших. Зато обилие света шло сверху через три огромных скайлайта (окна в потолке). Днем прямые яркие лучи падали в почти что кубическое помещение солнечными пятнами, а к вечеру лофт освещался мягким нейтральным светом. В силу этого визуальная связь с миром была как будто вертикальной, через окна в потолке. Но в то же время расположение помещения на первом этаже на пешеходном уровне не давало забыть о горизонтальности жизни в целом.

Металл: магический квадрат

Из всех материалов, использованных в работах, металл, говоря о творчестве в целом, был основным, если не основополагающим. Проходя по кругам развития, идеи, технические приемы и материалы варьировались в соответствии с каждым новым витком общей спирали раскрытия сознания. Если в московский период в концептуальных объектах был использован металлический конструктор и тяжелое железо, то нью-йоркские скульптуры и фоторельефы были сделаны из листовой стали и алюминия.

Металл, обладая полнейшей плавкостью при высокой температуре, в то же время является одним из наиболее стабильных с точки зрения формы в обычных условиях. Именно в этом качестве и скрыт его алхимический секрет флюидной твердости. Ассимилируя его с базисом челове-

Ретроспективная выставка,
Fine Arts Museum of Long Island,
Hempstead, Лонг-Айленд, 1991.





«Металлические головы», 1986, алюминий, дерево, масло, 41 х 41 х 4 см.

ческой натуры, алхимики поступательно превращали грубые металлы в рафинированную субстанцию «солнцеподобного» золота. За этими экспериментами кодировался психологический процесс соляризации души, а не «золотая лихорадка» поисков прибыли, которая оставила свою вульгарную печать на самом понятии алхимии.

На работы с плоскостью металлического листа натолкнули эксперименты с листовой жестью, рулон которой был оставлен кровельщиком после ремонта нашего дома. Жесть можно было резать специальными ножницами почти как картон. Поскольку металлической серии предшествовал цикл скульптурных голов, сделанных из дерева, то на перепутье самым натуральным путем появилась работа, явившаяся гибридом этих двух материалов.

Какими бы металлическими эти головы не выглядели, внутри у них было дерево. Они были обиты жестью таким образом, что все гвозди и «швы» подчеркивали их

конструктивное строение, а в бликах красного и тенях черного сохранялось настроение, свойственное предшествующей серии деревянных голов. В следующей работе произошло расщепление материалов на дерево и металл, образно говоря, на тело и кожу.

В диптихе лица и снятой с него маски («Тело и кожа») появились кардинально важные принципы, свойственные почти всей металлической серии – перфорированные цифры и слова. На боковых гранях металлического рельефа выколото «Михаил Васильевич Ломоносов», а на его лице цифровые данные, своего рода нумерологические выводы, сделанные на основе даты его рождения. На лбу отпечатан так называемый номер мастера – 22.

В следующих работах снятая с деревянного лица маска начинает фигурировать самостоятельно, она отражает одновременно и архетипичность, которая присутствует в каждом человеческом характере, и его такое же априорное и до определенной степени механистическое подчинение импульсам природы. Игра сил, через которую опе-

«Тело и кожа», 1986, диптих, дерево, гвозди, жесть, каждая часть 35 х 28 х 11 см.





рирует вселенная, реализуется также и через человека, трансформируя индивидуальное в универсальное.

Зашифрованные числовые данные отражали наш общий интерес к нумерологии и отчасти к гематрии в этот период. Корни нумерологии идут еще к пифагорейцам, для которых она была формой математического философствования. Отождествляя его выражение с символами и цифрами, они не схематизировали, а стремились к объективизации, искали методы навигации во всем этом океаническом пространстве мира. Так и в этой серии металлических рельефов цифровые метафоры сливаются с метафорами словесного и эстетического свойства. Особое место среди них занимает магический квадрат, один

«Персональные номера», 1987,
алюминий, 65 х 62,5 х 10 см.



из самых ярких нумерологических концептов космологического характера.

Озадачивающий и одновременно притягательный своей гармонией в организации цифр, он представляет собой квадратную матрицу с числами от 1 до n , в которой суммы цифр по горизонтали, вертикали и диагонали равны между собой. Существует большое количество магических квадратов и кубов, но наибольший интерес представляет собой самый первый из них, состоящий из 9 цифр, в котором сумма их рядов в любом направлении равна 15.

2	9	4
7	5	3
6	1	8

Этот классический образец эстетической математики является вполне прикладным с точки зрения многих философских школ древности: в нем натуральные законы материи кодированы абстрактными номерами. С одной стороны, каждая цифра несет в себе бесконечное количество значений как математического, так и эзотерического порядка, с другой стороны, их сумма в любом направлении дает одно и то же число, как гармоничное связующее всякой многозначности. Не раз вселенную сравнивали с гигантским магическим квадратом с нелимитированным количеством пульсирующих сил. Возможно, наша Земля, вместе со своей трехмерной формой материи, принадлежит их иерархии, а в следующих измерениях оперируют иные более сложные гиперквадраты и гиперкубы. Вслед за пифагорейцами в иудейских трактатах, как, скажем, в «Книге творения», варьировался тот же подход к миру, «сотворенному из чисел и букв». Метаморфные силы пронизывают жизнь во всех ее проявлениях, а их важные точки и факторы многие пытались символизировать цифрами. Эти силы (нечто вроде электромагнитных волн

в грубом сравнении) невидимы глазу, но тем не менее присутствуют во всем. Образно говоря, на них держится подвесной мост между сознанием и материей. Мост этот дрожит и колеблется, поскольку корреляция сил в материи находится в постоянном антагонизме, который так же постоянно стремится к равновесию, однако, достигая его в частичной интеграции, снова возвращается в прежнее

«Пифагорейский магический квадрат», 1987, алюминий, 122 x 122 x 18 см. Отличие его от других магических квадратов в последовательности цифр от 1 до 9 по вертикали или горизонтали; сумма ряда цифр, равная 15, получается только по диагонали или крестом.



состояние, согласно закону единства и борьбы противоположностей.

Важно осознать, что реальность внутренней человеческой жизни по своей сущности тождественна космической форме реальности – в этом и валидность этой арифметической конфигурации. Она гораздо глубже, чем упражнение в абстрактном мышлении в области натуральных законов, кодированных арифметическими средствами. Если она и приложима к теории номеров, то надо учитывать, что здесь она имеет довольно зыбкие границы. Да и что такое теория в ее изначальном смысле? В буквальном переводе с древнегреческого «теория» означает «умо-зрение» или «созерцание», что в какой-то мере соединяет понятия рассудочной оценки и откровения, присущего истинному творческому импульсу. И еще одна черта, важная в контексте этих работ – нумерологические символы не являются достоянием отдельной культуры с ее временными барьерами, а говорят на общечеловеческом языке, так же как и искусство, особенно современное, которое тоже может служить формой «изображения» теоретических идей.

«Магический квадрат», фестиваль искусств, Palazzo Ducale, Gubbio, Италия, 1988. Выставка во дворце герцога Монтефельтро, известного своим профильным портретом в красной шапке кисти Пьеро делла Франческа.



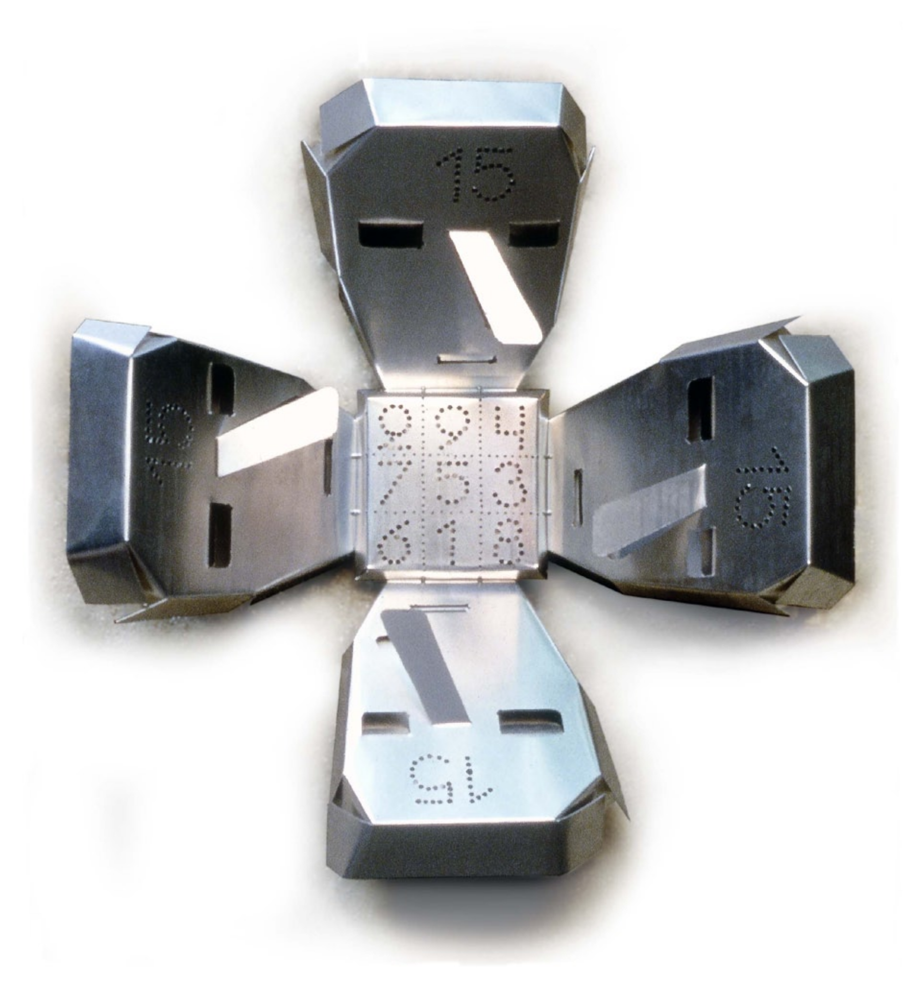
В искусстве язык законов и «чудес» природы освобожден от реликтов мышления, однако концептуальный жанр имеет несколько иные параметры, позволяющие мыслить эстетическими догадками. Что же касается художественного плана, многие рельефы этой серии выполнены с филигранной точностью и чрезвычайным вниманием к пропорциям. Геометрия особенно диктует свои законы в конструктивных построениях, в которых даже безотчетное постижение совершенных математических отношений может реализовываться в чувственных явлениях и предметах. Отсутствие цвета и всякой событийности в работах, играющий на свету холодный металл, геометрически строгие конфигурации с цифрами – все это служило приемами и способами отражения медитативной проекции «небесных» сил и явлений в произведениях искусства. В таком подходе не было места инертному повторению реферативных символов, а как раз наоборот, рельефы рождались по мере понимания и принятия многих скрытых ранее от сознания парадигм творения. Строгие образы «живого» космоса, его реальных сил и явлений приходили в той ипостаси, которая была доступна восприятию и интеллекту.

Важной деталью во многих скульптурах являлось то, что они были сделаны из одного большого листа алюминия и сложены в форму подобно японским оригами. В этом выражалась целокупность всего мира, соединяющая все от первичных начал до «безначального», или, если сказать по-другому, началу всех начал. Такой подход, казалось, соотносил творческий процесс с целым, в то же время не отрешая его от частного. Серебряный отблеск металла в рельефах подчеркивал их отвлеченность от психофизических комплексов, а «арифметизированная» эстетика позволяла оперировать неуловимыми смыслами и их оттенками. Сам по себе металл – это не эмоциональный материал, обладающий долгосрочностью, упругостью и стабильностью, что было важным компонентом в работах. Через художественный объект временное и конвенциональное в человеческой жизни может стать конкретным выражением вневременного и идеального – именно этой цели служили эстетические поиски в данный период, выразившиеся в строгих геометрических формах металлических скульптур.

В четырехчастном рельефе «Магический квадрат = 15» использован так называемый Lo Shu или китайский магический квадрат, по преданию обнаруженный мифологическим императором Ю на панцире священной черепахи. Так же, как и у древних греков, в этой цифровой мандале кодировалась модель вселенной, о чем и сообщает «Книга перемен» *(I Ching)*. Важно отметить только, что в нем переплетаются четные и нечетные цифры, обозначающие женское и мужское начало, инь и ян, земное и небесное; а согласно комментариям, приписываемым Конфуцию, сумма небесных и земных номеров завершает все перемены и трансформации и запускает в движение богов и демонов.

В этом рельефе показан не только слепок с процесса, но и его результат, перфорированный на лбах четырех голов. Своей конфигурацией они образуют «розу ветров», олицетворяя одновременно и 4 составляющих элемента (воздух, огонь, воду, землю), и 4 ориентации в пространстве (восток, север, запад и юг), и 4 времени года, и просто 4-х сидящих за одним столом, как бы вид сверху. Какую бы позицию человек не занимал за столом магического квадрата, в материи везде оказывается «опасное» место, отмеченное цифрой 15. (К слову сказать, в легендах о круглом столе короля Артура «seat perilous» или «опасное место» принадлежит рыцарю Галахаду, который через свою добровольную жертву изначально приобщен к Святому Граалю.)

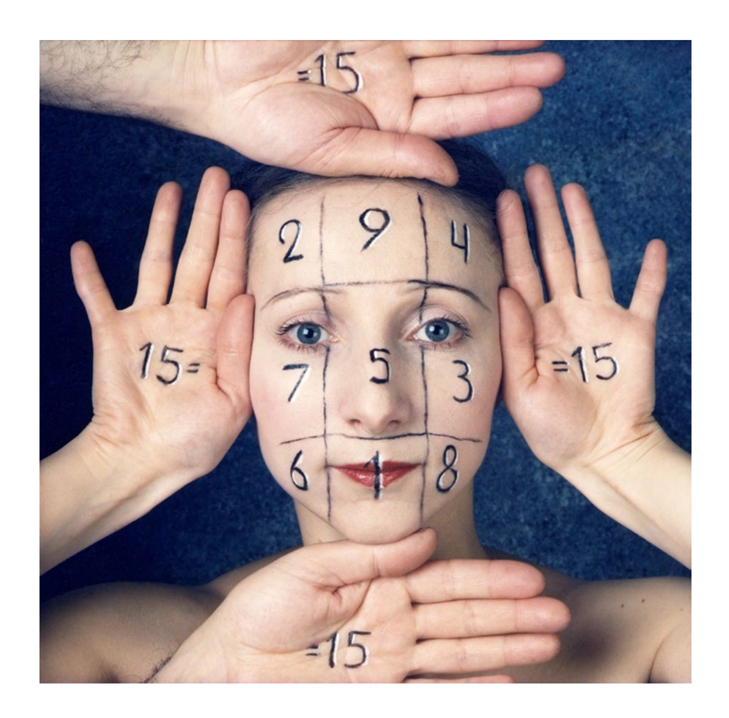
Если отвлечься от мифологии и попробовать понять, почему древние видели в магическом квадрате не только божественную установку, но и дьявольский лабиринт, то, наверное, в одном из самых старинных дошедших до нас кодов, а именно, в Таро присутствует наивно-проницательный ответ на эту арифметическую загадку. Система игровых кодов Таро сохранилась до наших дней, не смотря на цензуру церковников, благодаря своей простонародной пиктографии и такому же бытовому употреблению. В «игре» с лабиринтом нашего измерения любой выход всегда ведет обратно в ту же самую материю, поэтому на 15-й карте Таро изображена инфернальная сила в антропоморфном образе, сидящем на кубе материи, т.е. на совокупности ее магических квадратов. Подобная сила неизменно ведет к заземлению или падению в зем-



«Магический квадрат=15»,
1987, алюминий, 99 x 99 x 25 см.

лю, что и показано на следующей 16-й стадии. Выбраться из четырехчастного лабиринта элементов практически нельзя без радикального перехода в 5-й, скрытый от большей части человечества элемент эфира. И опять же в самом магическом квадрате и обозначен возможный ответ. Так якобы в фольклорной форме в визуальных символах кодировались хладнокровные факты и реалии мира физического, которые для многих были вполне объяснимыми, как, скажем, для Карла Юнга или Джозе-

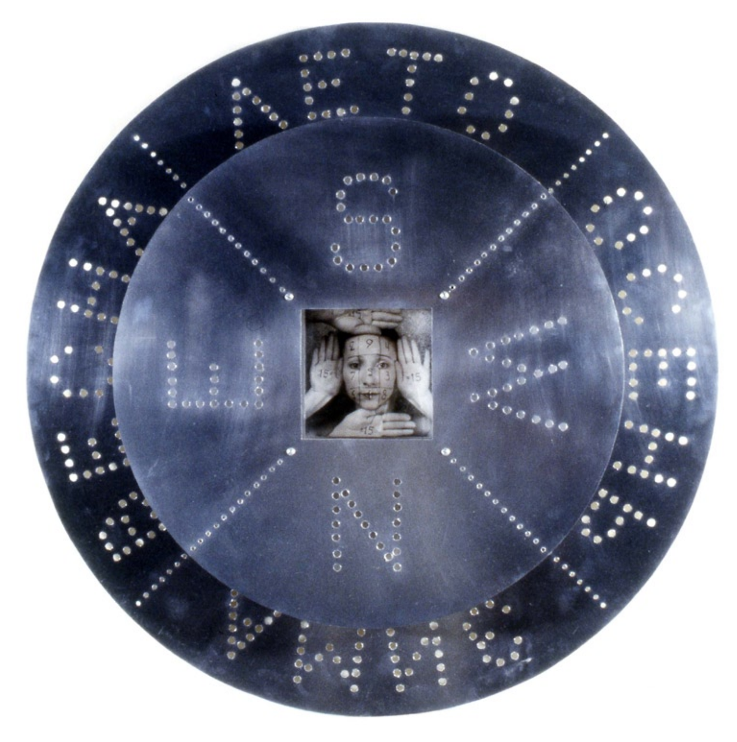
фа Кэмпбелла. Не случайно и Блез Паскаль в своем труде «Математика случая» пытался привести доказательство разумности веры на основе теории игр в карты, а Дюрер свою знаменитую алхимическую гравюру «Меланхолия» построил на магическом квадрате.



«Магический квадрат» ©1987, Герловины, Бергаш. Коллекция музея The Art Institute of Chicago.

В металлических рельефах магический квадрат постепенно начинает превращаться в мандалу, сохраняя при этом свое цифровое значение. И центральное место в ней принадлежит цифре 5, которая сама по себе уже мистерия, обладающая своей собственной арифметической эстетикой. В магическом квадрате все дороги пересекаются в пятерке; она объединяет то, что было ранее разделено: четное и нечетное, мужское и женское, север с югом,

восток с западом, таким образом централизуя в своей точке борьбу и единство всевозможных противоположностей, которыми пропитана природа жизни на земле. В четырехмерной организации магического квадрата эта цифра является «сердечным компонентом» или ключе-



«Круглый магический квадрат»,
1987, алюминий, фотография,
61 x 61 x 8 см.

вым узлом, который согласно рецепту древнеиндийских Упанишад должен быть развязан. В каком-то смысле 5 представляет собой андрогенное целое, квинтэссенцию 4-х элементов, сосредоточенную в пятиконечной звезде, а именно звезда испокон веков являлась символом человека и его распростертой фигуры. Поэтому закономерным явлением для работ этого цикла явилось, образно говоря, «очеловечивание» магического квадрата через

введение фотографических образов в металлические рельефы.

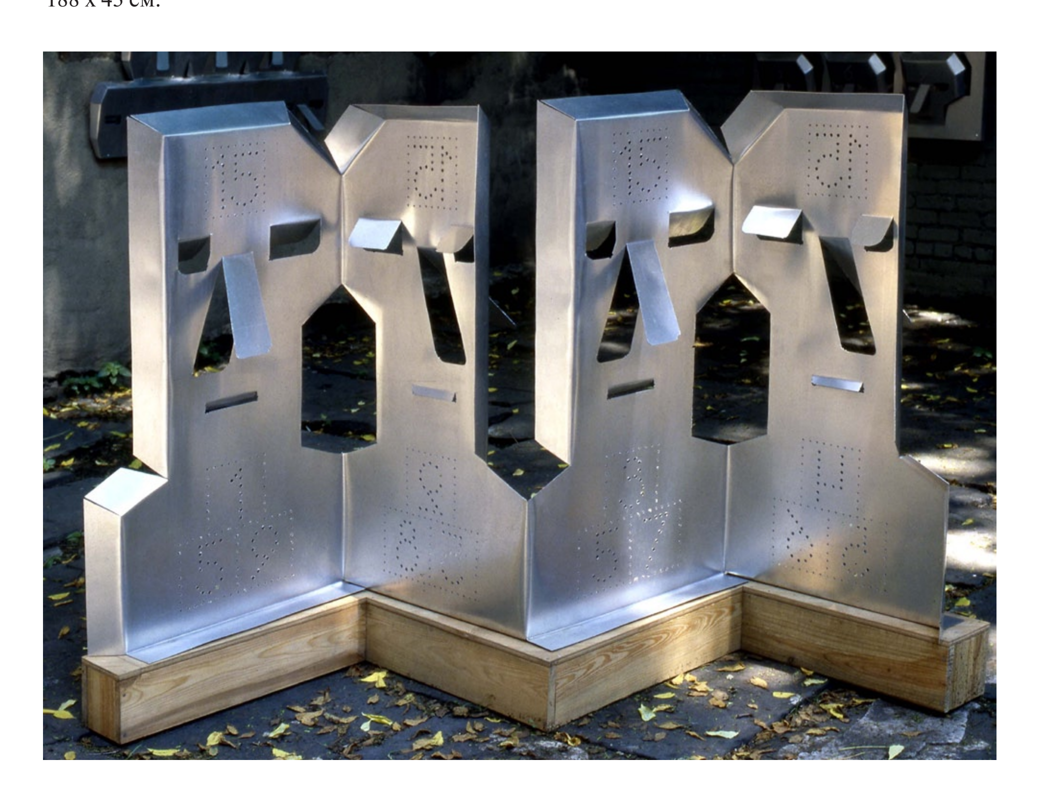
В фотографической версии магического квадрата особенно четко видно, что цифра 5 является центром пересечения нумерологического креста (=15), как перпендикулярного, так и диагонального (+ и х). Здесь она, можно сказать, «зарублена» на носу. По своим «личным» качествам 5 является самовоспроизводящейся цифрой, т.е. при умножении на нее любого числа результат всегда также будет кончаться на 5 – таким образом она как бы сама себя реставрирует. Она же повторяется и в сумме первых 10 цифр (1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 = 55). В контексте геометрических символов пятиконечная звезда, «распятая» магическим квадратом и его четырьмя элементами материи, в конечном счете сублимируется в их квинтэссенцию, которая уже не подлежит коррупции в физической реальности. Согласно же эллинской традиции эфиром или квинтэссенцией правит богиня Афина, покровительница философии и мудрости, подсказывая тем самым, каким путем квинтэссенция достигается.

В работах магический квадрат варьировался не только в числовом значении, но и распадался на свои составные, как, например, в складене из 4-х плоских бюстов. В разложенном гармошкой магическом квадрате показаны стадии его формации или эпизоды континуума, расчлененные на четырехчастную геометрическую последовательность. А если сказать проще, скульптурные головы сделаны так, будто бы они сразу все вместе вырезаны из одного бумажного листа, сложенного четыре раза. Поворот лиц варьируется в соответствии ряда четных и нечетных чисел, а зияющие отверстия их глаз подчеркивают ракурс голов. Числа, отпечатанные на симметричных фигурах, разделены на группы подобно семенам идей, заложенных внутри человека, которые только со временем пускают свои ростки «в сторону квадрата». Его магический дуализм в овеществленном мире присутствует, даже если он выражен относительно, хотя именно его относительность порождает свою собственную проекцию ложного «абсолютного». Эту мысль можно пояснить на примере ощущения времени в зависимости от возраста: ребенку час кажется длиннее, чем день старику. На всех лбах этого металлического оригами неизменно перфорирована все та

же сумма малого магического квадрата. Местоположение ее не случайно, а выбрано в согласии с апокалипсической традицией ставить цифровую печать на лбу, будь то номер зверя 666, 144-х спасенных ($=12^2$) или самого агнца.

Несколько позднее эта же форма складеня с таким же нумерологическим символом появилась и в серии наших фоторельефов. Магия квадрата здесь запечатлена, в буквальном смысле выгравирована на сферическом теле яблока, которое по своим мифологическим данным является не менее магическим, чем квадрат. В библейской версии оно одновременно и причина, и «причиненное» им следствие. В качестве гностического символа познания яблоко является ближайшим родственником умозрительного магического квадрата,

«Аккордеон», алюминий, 112 x 188 x 43 см.





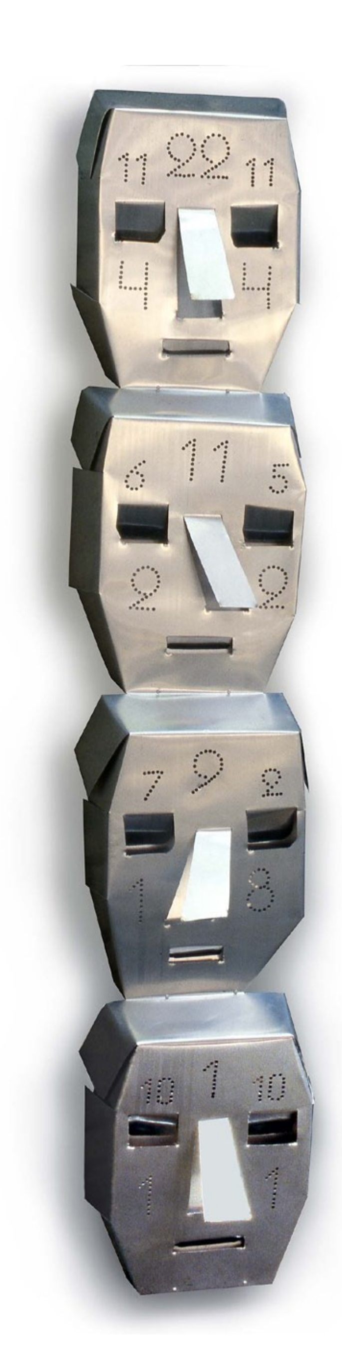
«Магический квадрат яблока» ©1993, фотография в металлической конструкции.

но уже в мире чувственном, в мире осязания, обоняния, зрения и, главное, вкуса. Металл в фоторельефах играл все ту же конструктивную роль, в результате чего многие фотографии превращались в скульптурные образы или вписывались в иллюзорные построения типа серии «Плоские объемы». Таким образом металлические скульптуры с цифровыми магическими квадратами дополнялись еще одной формой магии — магией человеческого присутствия. В переплетении внешнего и внутреннего возникала обобщающая проекция сущего в мир психофизической реальности.

Обобщение достигалось не только содержанием, насыщенным нумерологической метафизикой, но и сам сплошной лист металла условно можно ассоциировать с неразрывным «полотном» вселенной, где все связано одно с другим. Это единое полотно, ничуть не противореча своему единству, может принимать самые разнообразные формы. Так из неразрывных листов алюминия складывались всевозможные объекты, от складеней и вертикалей до самых разнообразных фигур различного масштаба.

Единое целое вмещает в себя всякую многолюдность и разнообразие, повторяясь фрактально в разных характерах. Их место и время приложения меняются, что и отражено в нумерологической символике цифр, перфорированных на лбах организованной толпы этих алюминиевых образов. С точки зрения социологического «лицеприятия» эти лица изображались одновременно и зрячими, и незрячими: внутреннее видение выражалось символически через цифры, в внешне зрачки в скульптурах были оставлены пустыми.

Каждое лицо в работах подобно и многозначному, и многозначимому числу; вместе взятые головы образуют многоступенчатые абрисы пространственных форм. Так способами искусства в математических тотемах и прочих формах воплощалась цифровая рационализация флюидов подсознательного. Импульсы этой силы природы, хранящиеся в глубине биологических ресурсов человека, появлялись в виде верениц безучастных одинаковых лиц, непроизвольно выхваченных из толпы им подобных. Сам по себе феномен толпы – явление довольно механистическое; это не сосредоточение индивидуальных личностей, а в какой-то мере собрание масок, каждая из которых сама по себе не представляет ничего особенного. Однако и в цифрах, и в абстрагированных образах содержатся «линки» к архетипическому, в каком-то смысле, к языку вселенной. Она же несомненно обладает гармонией. А дальше все уже зависит от творческого преображения этих «линков»: кто, как и в чем видит их стройную мелодию. Джоаккино Россини, например, без преувеличения как-то сказал, что может написать оперу на список белья для прачечной. В принципе, на художественный язык можно перекладывать все, включая обыкновенный стул.





«Вертикаль 4» и «Вертикаль 5», 1987, алюминий, 218 x 42 x 25,5 см и 217 x 36,5 x 20 см.

В русском языке невозможно передать нюанса английского слова «chairman», кентавра «стула» и «человека» («chair» + «man»). Раздвоенность – это ни что иное как утрата целостности: здесь показано, как номер мастера (11) упрощается в номер начальника, складываясь в 2 (1+1), как складной стул. Также, как и другие работы этой серии, *Chairman* был согнут из единого листа металла, плоскость которого, преломляясь, обретает иное измерение. Он сидит сам на себе. Две особо активизированные части его тела, нос и член, отогнуты, каждый в своем направлении.



«Председатель» *(Chairman)*, 1987,
алюминий, 98,5 x 56 x 58 см.

По-иному отогнута маска в герметическом портрете жены, изображенном на стеклянном сосуде и спрятанном за металлической оберткой. Так передана эфемерная прозрачность внутреннего содержания натуры человека, помещенной в жесткую оболочку внешнего. В каком-то смысле с этим портретом соприкасается миниатюрная серия из тонкого алюминия, большая часть которой была сделана в качестве подарков ко дню рождения или годовщине свадьбы. Мы всегда дарили друг другу нечто такое, что изготавливалось из собственных творческих ресурсов: у Риммы это были литературные объекты, часто шутливого свойства, а у Валерия аллегорические картинки из металла.

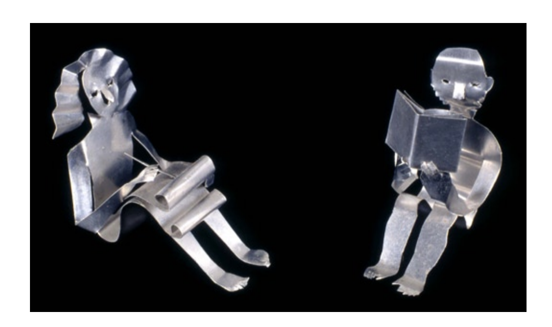
Если большие скульптуры строились на абстрактных образах, то миниатюрная серия складывалась из конкретных мизансцен. В них происходила реперкуссия все тех же принципов и взаимоотношений разных пла-



«Бутылка», 1986, стекло, алюминий, фломастер, 47 x 22 x 13 см.

стов сознания, но как бы «в домашних условиях» и через фигуративную образность. За всеми нашими «внутрисемейными» произведениями стояла примерно одна и та же мысль, которую метафорически можно выразить телеграммой: «В ожидании тчк Годо».

То, что не имеет реальной физической формы, как это не звучит парадоксально, реализуется в мириадах его форм. В то же время любая из этих форм, предоставляя свои возможности для выражения нематериальных принципов, в конечном счете их лимитирует своей же формой. Таким же образом и тело лимитирует сознание. Что же касается нумерологических символов, их условное цифровое обозначение оставляет идеи в архетипическом русле абстрактного, за которым скрыто невидимое, но каким-то образом ощутимое.





Миниатюры из алюминия, вверху: «Писец» и «Читатель», 1996; внизу: «Двуликий профиль», 1991, и «Бура и Миша», 2000, высота около 9 см.

Тетрактис

Металлические скульптуры этого цикла были изъяты из психической и социальной бомбардировки, от которой страдают работы многих художников. В них соблюдалось геометрическое излучение пространственных форм, а спокойная созерцательность аннулировала тенденцию к «междоусобице» разума и страстей. Цифры и четкие лапидарные структуры, обособленные от текучести времени, позволяли мысленно соприкасаться с зоной архетипов и эйдосов и переводить этот опыт на язык искусства. В этом смысле рельеф «Тетрактис» особенно знаменателен.

Ярусы скульптуры «Тетрактис» (стр. 321) поднимаются рядами пронумерованных голов; их многоголосный «хор» выражает гармоничное единство через свое множество. Каждый ряд имеет поворот носа, свойственный его группе, и только их вершина обладает обобщающей сингулярностью. Переключение динамики образа с одного направления на другое ведет не к дихотомии, а способствует симметрии внутреннего диалога правого и левого или плюса и минуса внутри одного и того же скульптурного «уравнения». По сущности в металлическом рельефе тетрактиса отражена четырехчастная парадигма творения (отсюда и его название «тетра» или 4).

В структуре тетрактиса отсчет начинается с единицы и кончается ею же, но уже в другой «октаве» или на другом пласте. Монада является поворотным пунктом исчисления. При поднятии по горе тетрактиса единица округляется нулем, обретая свою завершенность, а при спуске в обратном порядке тетрактиса наоборот происходит распад на множественность.

↑	↓
10	1
8 9	2 3
5 6 7	4 5 6
1 2 3 4	7 8 9 10

Сумма нижнего ряда тетрактиса тоже комплектуется в свою латентную потенцию десятеричной системы:

1 + 2 + 3 + 4 = 10

В английском языке эта операция поддается даже вербальному кодированию:

LA-10-T PO-10-TIAL

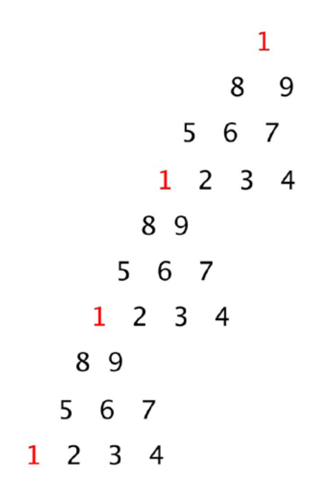
Тетрактис – это «образ мира» в уме пифагорейца, поэтому для посвященных эллинов он являлся не менее сакральным символом, чем икона для православного верующего или мандала в индо-тибетской традиции. На нем неофиты приносили присягу.



«Тетрактис» ©1987, Герловины, Бергаш.

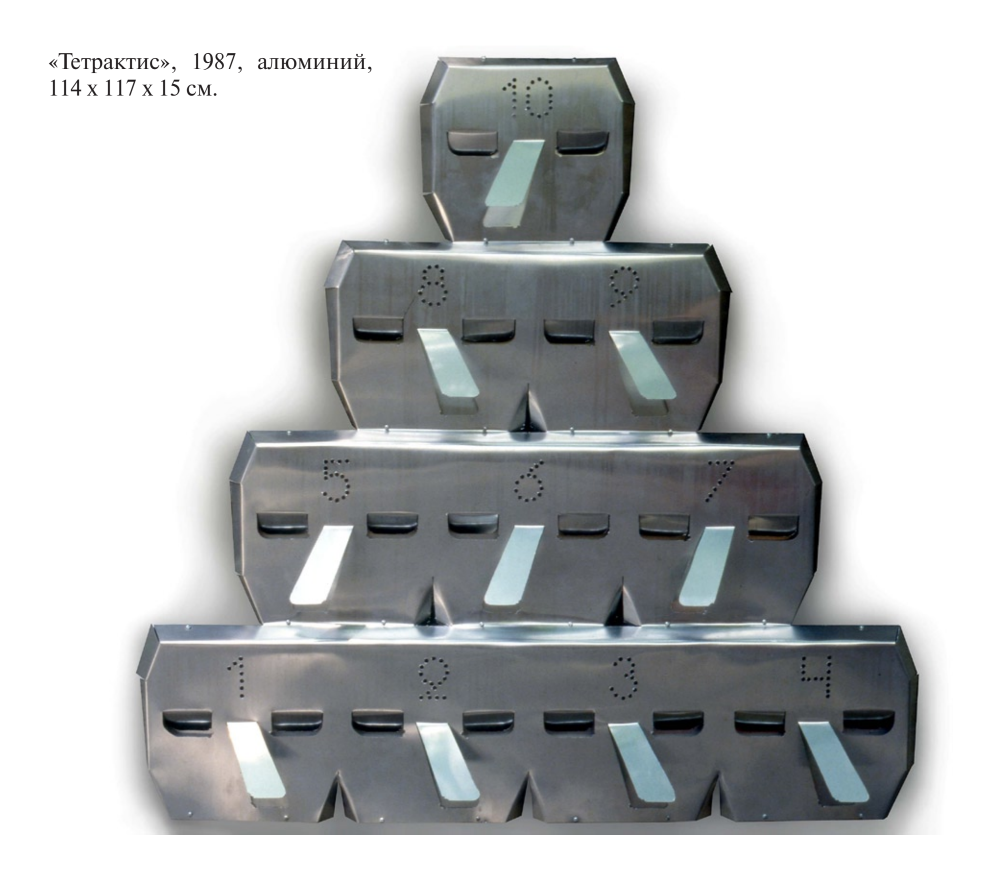
В метафорической гармонии тетрактиса, редуцированной до нумерологической эссенции, отражен код геометрической проекции мира. В общем «хоре» этой проекции каждая цифра представляет собой отдельную категорию, качественно отличную от других. Не смотря на свою абстрактность, цифры касаются тех же энергетических принципов, которые в разных религиозных установках выражаются божествами или иерархией ангелов.

Треугольную композицию тетрактиса можно сравнить с «горой иерархов», каждый из которых эманирует определенную силу различной интенсивности, создавая свою специфически обволакивающую электромагнитную среду. Все вместе они образуют гармоничную формацию, переплывающую в новую такую же астральную формацию следующего порядка, декада за декадой. Вершина каждого предшествующего тетрактиса является «подножием» следующего, а последняя цифра одной формации является первой в новом подъеме. Каждый из этих «Парнасов» представляет собой некую ступень, поэтому на их вершинах невозможно найти законченный ответ на вопрос бытия или вычислить «коэффициент» спасения. Они символизируют процесс и путь, мифологизированный с помощью цифр и символов. Несомненно, однако, что эта теологическая теорема способствует фокусации и реинтеграции сознания. И не только это – современная фрактальная геометрия и музыкальные соотношения долей тоже базируются на концепции тетрактиса.



Цифровые символы пускали свои арифметические корни во многих наших работах. Поздняя серия «Фоторельефов» особенно знаменательна своим трехчастным построением, в котором математическая эстетика пересекается с фотографическим жанром и скульптурной формой. В результате этой амальгамы пласт абстрактного обогащается психологическим фоном и взаимодей-

ствует с миром прямого физического воплощения. Так в одноименном рельефе (стр. 323) тетрактис изображен на лице, «погруженном» в металлическую среду. Здесь он буквально «перелицован» в антропоморфный мегалит. Перед нами хомо-тетрактис, его «единица» превращается в человеко-единицу – и в этом нет никакого противо-



«Тетрактис», 1987, алюминий, 114 х 117 х 15 см.

речия. Валидность тетрактиса не только в объективном плане, но и в субъективном, т.е. эта цифровая «драма» создания повторяется и в человеческом организме, и в его судьбе. В фоторельефе треугольная арифметическая форма свободно вписывается в призму носа, связывая наиболее обобщенные факторы жизни с психической

организацией человека. Homo sapiens есть аналог вселенной; в нем содержатся те же электромагнитные поля и те же боги; в нем макрокосм бытия пересекается с микрокосмом личности. Все важное можно суммировать через человеческую сущность, что неоднократно пытались доказывать метагеометрическим путем еще задолго до витрувианского человека Леонардо да Винчи.

Язык цифр, которые являются сигналами определенных сил, переводит натуральные эффекты в абстрактные символы, кодируя, но не меняя их генетической базы. Тетрактис отражает и процесс становления, и процесс разложения, градус за градусом, ступень за ступенью. В онтологическом плане это либо сублимация из материи в дух или наоборот: консолидация или «выпадение» в осадок, в материю, иными словами, погружение очередной идеи в очередную порцию хаоса.

С точки зрения психологической интроспекции номерами обозначены фазы (осознания, материального опыта, неврологических процессов и т.д.). Цифровая рационализация флюидов подсознательного не может быть шаблонной; творческий фактор играет в ее интерпретации не меньшую роль, чем в искусстве. Позиция цифр сама по себе нейтральна, но направление движения показывает их принцип приложения. Тетрактис – это своего рода лестница и, как по всякой лестнице, по нему можно подниматься и спускаться. Как известно, способы инициации как вверх (т.е. сублимация из материи), так и вниз (гравитация в материю и ее приложимые ценности, физические, социальные, магические и пр.) довольно похожи, но их результат кардинально разный. Суть расхождения довольно четко выражена в формуле древних индийских йогов, которые говорили, что они учат, не как здесь жить, а как отсюда уходить. Также и Пифагор (как приводит Цицерон) говорил своим ученикам, что хотя они и пришли в этот мир, но они не от мира сего, посему они должны созерцать все это сборище жизни как гигантские олимпийские игры, ни во что не вовлекаясь.

Согласно закону гравитации поднятие и возврат к первоисточнику значительно сложнее, чем спуск – все как на обычной горе, откуда можно лететь групповым аваланчем. При индивидуальном поднятии по тетрак-



«Тетрактис» © 2010, фото в металлической конструкции.

тису (что, естественно, надо понимать условно) каждый испытывает огромное количество разнообразных препон именно в силу этого же закона гравитации в нашем измерении. Можно всю жизнь (и не одну или даже postmortem, как Сизиф) поднимать камень сознания на эту гору, и он будет благополучно скатываться назад. Мистики переживали разные стадии фиксации беспокойного моря действующих сил в мире, сменяющих волнами друг друга, как драму своих внутренних процессов, как стадии и ступени интеграции своего сознания, постепенно вбирающего в себя все сущее. Через преодоление мира феноменов возникает возможность подсоединения к более высоким измерениям, демонстрирующим истину и божественно прекрасное, что не

может иметь места без радикальных искажений в более низких измерениях. Движение сознания пилигрима на горе тетрактиса сопровождается пробуждением одного скрытого аспекта за другим ad infinitum. Поэтому для пифагорейцев тетрактис являлся не теорией, а целой мистерией, выражающей способ «навигации» в этой жизни.

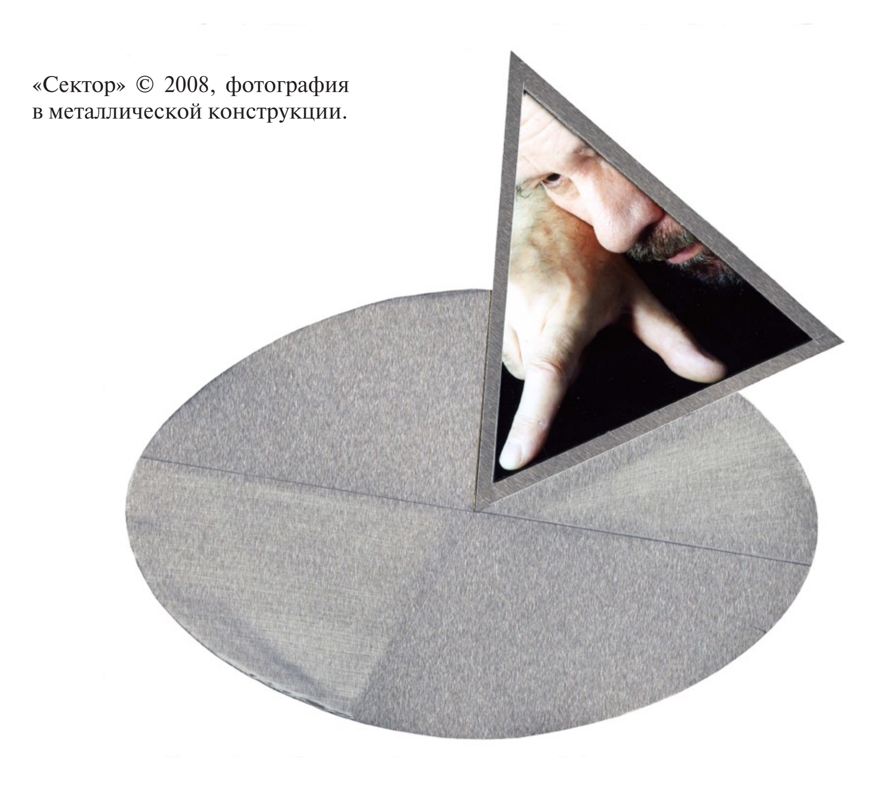
В разных древних культурах символический язык психики человека объективизировался в нейтральных, лишенных эмоциональности признаков цифрах. Размышляя и сравнивая разные нумерологические системы: восточные и западные, Египет и Грецию, гностиков и кабалистов, мы приходили к выводам, что ключ интеграции находится в их гармонизации, в их суперимпозиции, но не в прямом смысле, а некоторым образом фрактально и в какой-то мере голографически. Все складывалось с целесообразной синхронностью: понимание приходило не из книг, а ассимилировалось иными творческими путями.

В строении тетрактиса и магического квадрата ко всему прочему отражаются и корни эллинского сознания с его лапидарной четкостью и философской ясностью умозаключений. В то же время эти фигуры по своей сущности являются не национальным, а анонимным кодом. Его архетип инкорпорирован во все временные пласты и виды опыта в материи. Например, азиатские номады представляли мир в виде пирамидального тента, а божественный свет шел в него через отверстие в его вершине, через которое они все спускались сюда в мир, а потом возвращались на небо.

Связь древнегреческого тетрактиса с египетской пирамидой для нас несомненна. И то, и другое символизирует прогрессию мира и всех его компонентов, включая человека. Можно сказать, за этими фигуративными знаками стоит теория общего поля в разных перспективах и с разных точек зрения — модель всего вместе взятого, охватывающая диалектику, геометрию, музыку, психологию, физиологию и т.д. Если магический квадрат лежит в основе пирамиды астральных и физических взаимодействий в мире, то ее грани представляют собой тетрактис подъема и спуска. За цифровой инвентаризацией ее сил скрыта парадигма космической эволюции и инволюции.

В ней же кодированы и многоступенчатые, и многогранные связи между идеальным и его материализованной проекцией в этот мир. Иными словами корреляция нирваны и сансары.

Все четыре уровня тетрактиса определяют разные зоны, от трансцендентных до ментальных, психических и физических, т.е. от мира божественного, мира архетипов, астральных эманаций и формирования до зоны практического применения в мире физического действия (примерно то же, что в кабалистической структуре обозначается понятиями Ацулит, Брия, Йецира и Ассия). Перевернутая схема тетрактиса также приложима и к инфернальной иерархии. Выход из такой пирамиды, научно говоря, происходит через кротовую нору или мост Эйнштейна-Розена-Подольского. Выход в иное измерение можно изобразить в виде двух гибких пирамид, соединенных своими вершинами, нечто вроде плавного перехода в песочных часах.



«Сектор» © 2008, фотография в металлической конструкции.

В контексте концептуального творчества важно понять, что за тетрактисом стоит и искусство Орфея, и математическая философия Пифагора. За этой парадигмой прослеживается и творческий полет создания, и интеллектуальный порядок в хаосе всего существующего, где объективная сущность выявляет себя через номера, предшествуя (в случае использования его как ориентира) прямому опыту действительности. Каждое число тетрактиса – это импликатор и математический, и психофизический одновременно, а главное, что он выражает динамические тенденции природы в целом, которая оперирует кругообразными циклами. Отсюда вполне закономерным явлением для нас обоих явилось и то, что, начав с квадратных или точнее угловидных построений, в одно и то же время мы оба пришли к округленным формам.

«Пирамида в кубе» © 2008, фото в металлической конструкции.



Круги

Цифровая последовательность тетрактиса в рельефе «Круг девяти» (стр. 328) концентрирована в круге, в круглых бойницах которого помещены лица с перфорированными на лбу цифрами от 1 до 9. Венчающая их последовательность, т.е. 10 представлена центральным чистым кругом в его целостности, непрерывности и завершенности. Головы в скульптуре расположены так, как будто они принадлежат фигурам, сидящим вокруг круглого стола. (В легендах о рыцарях Короля Артура круглый стол воплощал их мистическое единство.) Высшая точка тетрактиса в рельефе централизована и «опустошена»; только играющий на свету металл образует чистое поле круга. Метафора образа пересекается с метафизической концепцией о том, что в светящемся центре всего прилегающего к нему содержится источник множественного, которое стремится к реинтеграции с ним. (К слову сказать, в символике Дзена пустой круг означает просветление.) Таким образом финальная точка тетрактиса в этой композиции «расширяется» до круга, который в силу своей условности может иметь любую по размеру окружность. На космическом уровне наш мир – это тоже точка. В подобной точке, находящейся по ту сторону всякого определения, есть начало чувственного мира, в котором мы оперируем.

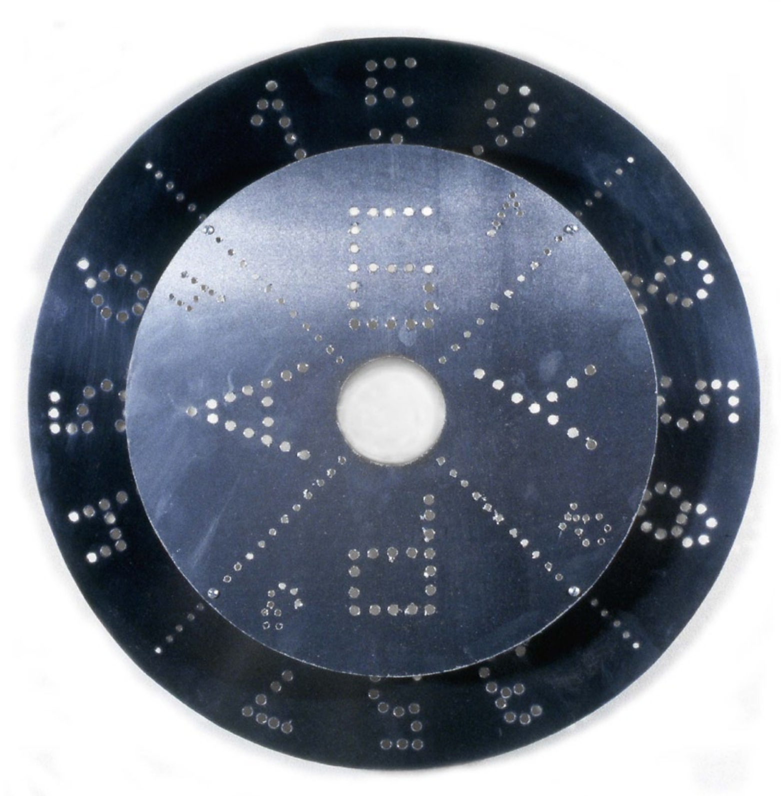
Хотя в рельефе кинетика передана чисто условно, ощущение вращения напоминает о динамике круга как такового, о его бесконечности и силовой волне, вечно бегущей по окружности, по всей ее совокупности точек, одинаково удаленных от центра или точки эманации. В символе круга изображался подвижный образ вечности в ее исходной неподвижности. Чрезвычайно важное свойство этой серии работ с кругами – их геометрическая пропорциональность построения по законам симметрии и баланса, что хотя бы в какой-то мере передает попытку найти в физической материи гармоничный эквивалент «симфонии сфер» мироздания.

Концентрированная нумерологическая космограмма в форме круга во многих аспектах совпадает с восточ-



«Круг девяти», 1988, алюминий, 60 x 60 x 10 см.

ной мандалой (что и означает на санскрите «круг»). Если древние греки арифметизировали свои мандалы, то у тибетцев они изображались главным образом пиктографически, их «населяли» разнообразные божества и демоны, контролирующие разные астральные зоны. Изображая игру космо-психических сил в живой и неживой природе, а главное, принципы навигации в их океане, мандалы по сущности не отличались от гностических цифровых кодов взаимодействия сознания с материей, которые были свойственны нашей цивилизации. И те, и другие служили иконографическими символами в магическом ритуале прохождения по одним и тем же кругам ада, чистилища и рая. При этом путь всегда был и будет индивидуальным, а структура его остается общей для всех.



«Бура», 1988, алюминий, 48 x 48 x 5 см.

Центр мандалы также необозреваем, как и вершина тетрактиса или корона кабалистического дерева жизни, невидим так же, как и «пещера Брахмы» или чакра Сахасрара на темени. В мандале зашифрована последовательность и стимулы открытия чакр или центров сознания, что является необходимыми и неизбежными ступенями в процессе реализации. Отсюда вытекает, что мандала имеет свою проекцию в самом организме человека; она тоже своего рода космическая матрица, заложенная в каждом живом существе, и соответствует данной степени его развития.

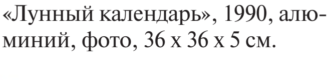
Пронумерованные лица вмонтированы в цифровую мандалу «Календаря ацтеков» в виде мальтийского креста. Игра отсвечивающего изнутри блестящего алю-

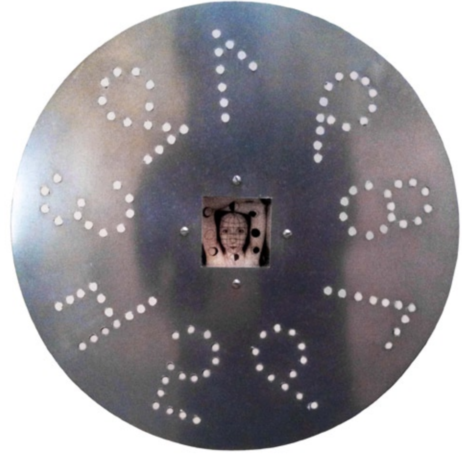
миния и наружного матового круга создает дополнительную глубину в слоях рельефа. Взятый за основу цикл года (12 месяцев) в работе делится на 4 «бойницы», соответствующие четырем временам года в цифровом порядке составляющих их месяцев:

1 2	4 5	7 8	10 11
3	6	9	12

Внутренний крест четырех сезонов (а также 4-х сторон света и 4-х элементов) складывается из архетипических лиц с перфорированными на их лбах номерами. В этом геометрически выстроенном статичном «рельефе времени» есть что-то от каменного календаря ацтеков, отсюда и пришло название работы. Тождественность лиц и симметричность формации говорит о цикличности одной и той же фрактально повторяющейся последовательности. Как всегда тема, присутствующая в скульптурах, модифицировалась в фотографиях, как например, в фоторельефе «Фокус» *(Point)*, 1991-2 (стр. 573).

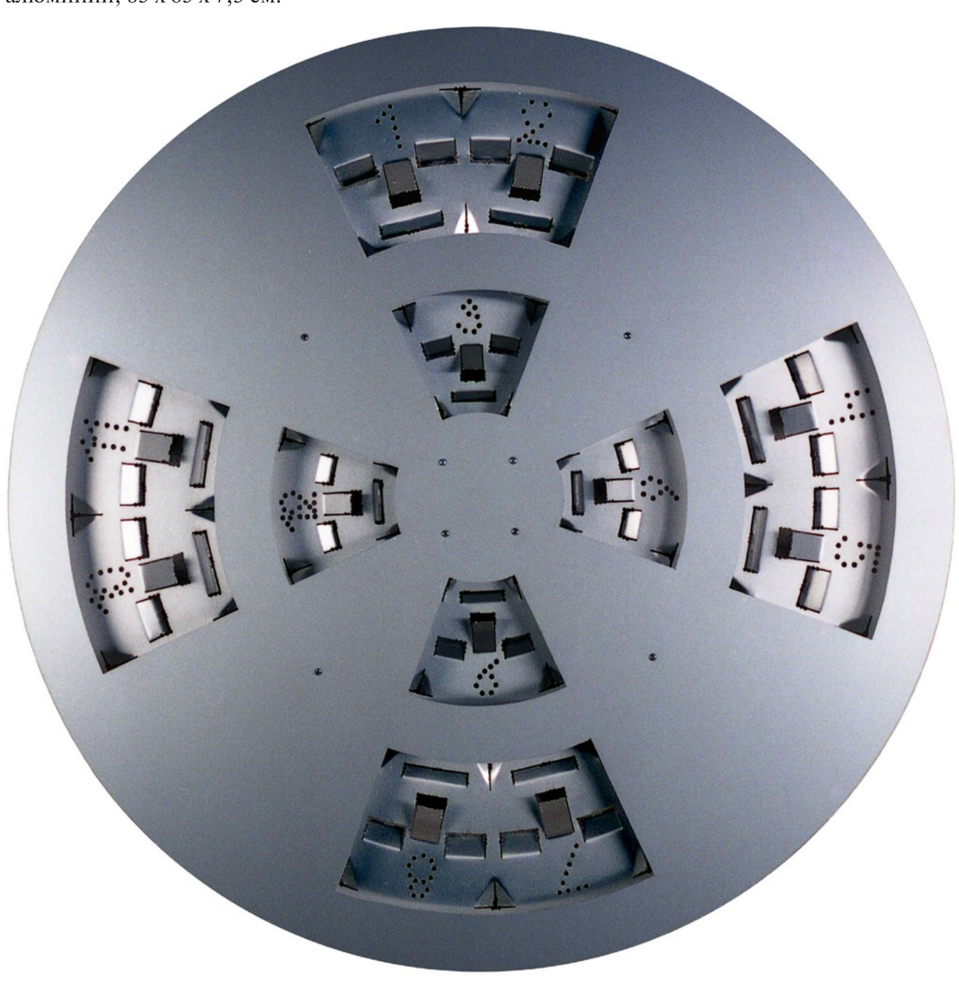
Время – это конечная форма измерения бесконечности. Кругообразная цепная реакция часов в сутках и месяцев в году отражает движение всего колеса сансары,


«Лунный календарь», 1990, алюминий, фото, 36 x 36 x 5 см.

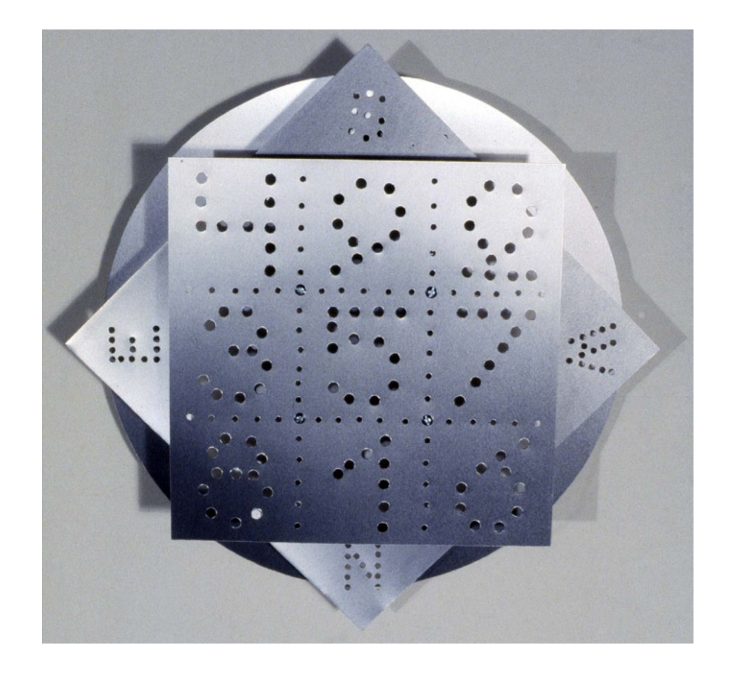


которое, меняя внешнюю форму феноменов в своих разных циклах, оставляет их сущность идентичной. Именно эта идея заложена в рельефе «Календарь» (стр. 333), построенном на кругах, обрамляющих квадрат. Здесь лицо вписано в квадрат; он и есть центр, который в других работах был представлен пустым полем или отверстием. В самом соединении квадрата с кругом подсознательно присутствует дилемма квадратуры круга. Она же лежит

«Календарь ацтеков», 1988,
алюминий, 85 x 85 x 7,5 см.



и в основе мандалы. С математической точки зрения это классическая задача о построении квадрата, равновеликого по площади данному кругу. В теологии же и разных эзотерических традициях интеграция круга с квадратом является символом соединения неба и земли, времени и пространства, духовного и физического, а что касается человека, то ее достижение равносильно трансформа-

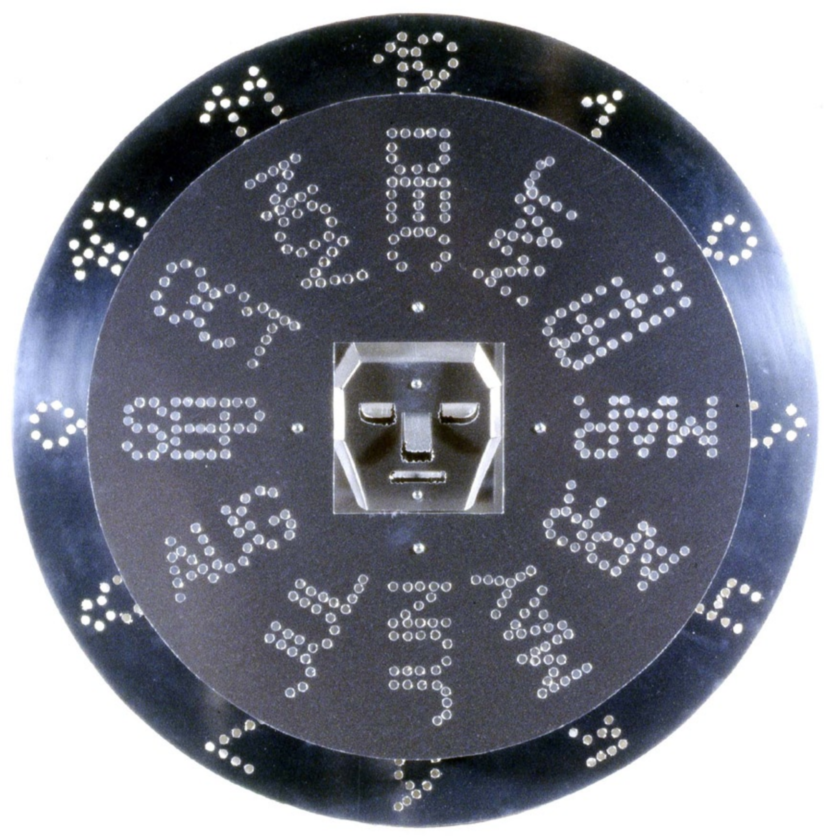


«Магический квадрат в квадрате», 1988, алюминий, 38 х 38 х 12 см.

ции индивидуального сознания в универсальное. Иными словами, разрешение дилеммы символизирует и процесс совершенствования, и возможность реализации божественного начала в Его образе и подобии.

Магический квадрат в круге (стр. 309) вносит оттенок конкретности в идею синтеза общего и частного, высшего и низшего (above and below), свойственного

квадратуре круга. Для древних китайцев квадрат в круге гипотетически символизировал карту мира в единстве пространства и времени; даже в монетах, используемых в бытовом обиходе, в центре их круга был вырезан квадрат.



«Календарь», 1988, алюминий,
60,4 x 60,4 x 9 см.

В этих конфигурациях конфуцианцы видели правильную пропорцию всего сущего, включая этику. Согласно их установке правильное поведение притягивает из космоса доброжелательные силы, что ничуть не противоречило и идеям древних греков, которые своим путем усматривали арифметическую гармонию в тех же цифрах.[11] Те же правила приложимы и к сфере искусства.

Множество аналогий можно найти между восточной и западной нумерологическими моделями кодирования законов природы и трансформации индивидуального сознания в универсальное. Этот же подход свойственен и нашему творчеству, поскольку все наши идеи находятся



«6 и 9», 1988, алюминий, 36 x 36 x 12 см.

в русле одной традиции, сохраняющейся и передающейся из поколения в поколение, не лимитированной ни местом, ни временем, но обладающей некой мимикрией или адаптацией к тому или иному пространственно-временному отрезку жизни.

Нумерологический перевертыш 666 и 999, словно компактная магическая диаграмма, демонстрирует динамику чередования статичным методом. Это художествен-

ная метафора континуума, в которой солярная свастика в центре является рычагом «вращения», в результате чего одна и та же цифра меняет свою «личину»: 6 переворачивается в 9, а 9 точно так же превращается в 6. Центробежные силы природы меняются на центростремительные;



«Централизация» © 2009, фото в металлической конструкции.

эволюция переворачивается в свою противоположность; все возвращается к своему первоисточнику. Иными словами, неизменный принцип в подобной циркуляции – это абсолютная потенциальность к относительности. Тотальность всех вещей в их неизменных архетипах, включающих понятия от плюса до минуса, т.е. их полная сущность предполагает и прямое выражение, и его обратную проекцию.

В «Орбите», одном из поздних круглых фоторельефов, приводным механизмом вращательного движения становится сам человек. В этой «мандале Сизифа» бесконечность циркуляции передана не через нумерологическую последовательность, а прямыми средствами,



«Орбита» © 2008, фотография в металлической конструкции.

с помощью металлического «механизма» в обрамлении работы. Образно говоря, все возвращается туда, откуда оно не перестает возвращаться, а изображение актуальной бесконечности приобретает прикладные свойства.

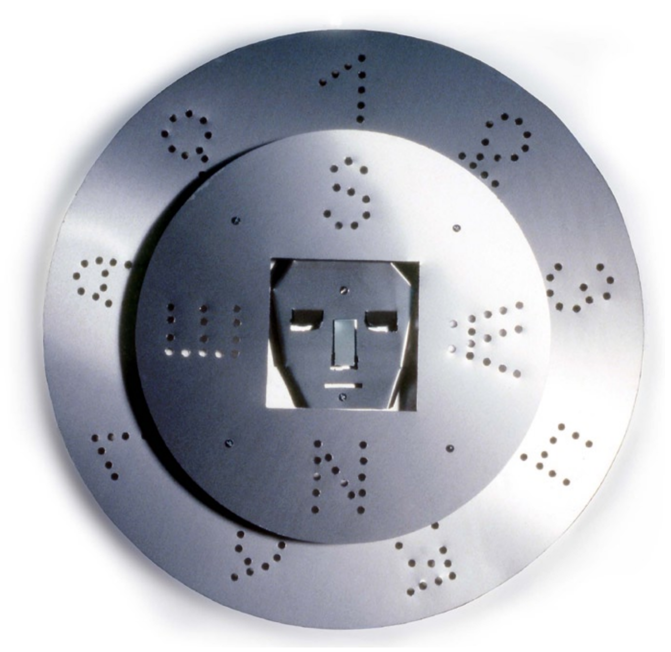
Лучевая диффузия силы показана в рельефе «Номера художников» с помощью перфорированных первых букв имен художников и сумм их дат рождения. С первого взгляда текстовое содержание работы произ-

водит эффект азбуки морзе. При определенном освещении из глубины отверстий этого рельефа, отстоящего на 5 см от стены, видна и белизна стены, и контрастная точечная тень от перфорированной плоскости круга. Вся работа состоит из отверстий. Ее центральное отверстие



«Номера художников», 1987, алюминий, 61 x 61 x 5 см.

повторяется в уменьшенной форме во всей «пуантилистической» перфорации, но в уменьшенной форме, синхронизируя таким образом общую и частную эманацию «наполненной» пустоты. Набор имен художников свидетельствует о том, что эманация эта творческого порядка. Степени ее очень различны в любом поле приложения: в искусстве, в науке или в духовном плане. Последний, естественно, является наиболее важным, который Блез



«ВЗСЮ от 1 до 9», 1987, алюминий, 40 x 40 x 8,5 см.

Паскаль в своих «Мыслях» довольно красочно определил тремя стадиями, разделив людей на три категории: «Одни обрели Бога и служат Ему; эти люди разумны и счастливы. Другие не нашли и не ищут Его; эти люди безумны и несчастны. Третьи не обрели, но ищут Его; эти люди разумны, но пока несчастны».

Подобного же рода цифровые последовательности и суммы дат рождения показаны и в рельефе «3 и 5», где за круглыми отверстиями и вырезанными «ремнями привода» расположены действующие лица с их цифровыми сигналами.

Символически аббревиатура работы «ВЗСЮ» охватывает действительно «всю» пространственную ориентацию – восток, запад, север и юг. Интересно, что византийцы интерпретировали 4 первые буквы частей света как имя «Адам», т.е. связывая их с человеческой сущностью. Такого рода архетипическое лицо или маска Адама и вмонтировано в центре округленной розы ветров, кото-

рую обрамляет еще один круг с перфорированной арифметической последовательностью. Концентрическое построение создает целостный ритм кругооборота работы, в котором участвуют и цифры (по-гречески «цифра» – «аритмос», имеет тот же корень, что и «ритм»).

Во всех этих структурах прослеживается цифровая и геометрическая рационализация флюидов подсознательного, связанных с маской проточеловека. В результате сбрасывания общественной механистической маски, в ее совокупности со всякого рода токсинами души, происходит очищение, благодаря которому возникает возможность коммуникации с более высокими структурами. А круг, как таковой, является одним из символов единства, бесконечности, завершенности и возобновления одновременно, т.е. гармоничного примирения противоположностей. Однако человек в силу своих лимитиро-

«3 и 5», 1988, алюминий, 74 х 74 х 8,5 см.



ванных возможностей не может обойтись без сопоставления безмерного с мерой, беспредельного с пределом. Его мера присутствует во всем, что кажется соразмерным даже в попытках понять актуальную бесконечность.

В объективном смысле целостная матрица жизни включает в себя все «выкройки» индивидуальных биографий. Те из них, которые оставляют творческий след, выходят из линии архетипов, сохраняющих это подключение в своей генетической памяти, откуда они и черпают свои образы. Погребенные в этом мире под его внешними фактами и его непродолжительными формами, подлинные знания могут просачиваться через мифологические, религиозные, научные и творческие «отверстия» в человеческом сознании. Исходя из этого, истинный творческий импульс сохраняется не столько в историческом времени, сколько во времени сакральном. Он подсоединен к безвременному источнику не внешней формы жизни, а ее внутреннему содержанию и значению, т.е. тому скрытому вертикальному процессу существования, который противостоит давящей горизонтальности жизни. Возможно, творчество является одним из сильных рычагов в целом процессе духовной интеграции при условии, что идеи, которые его питают, находятся в русле одной общей традиции, сохраняющейся и передающейся из поколения в поколение, не лимитированной ни местом, ни временем, но обладающей некой художественной мимикрией, преемственной в том или ином пространственно-временном отрезке жизни человечества.

----

[1] Plotinus, *Enneads*, 3.1.6.

[2] Лао Цзы, «Дао Дэ Цзин», перевод Ян Хин-Шуна, гл.11.

[3] Richard Wilhelm, *Lectures on the I Ching*, (Princeton University, 1979), pp. 22, 160.

[4] Herman Hesse, Damian, *Siddhartha and Other Writing*, (Continuum, NY, 1992), 105.

[5] McGuire and Hull, *C. G. Jung Speaking*, (Princeton University Press, 1977), p.303.

6 Plotinus, *Enneads*, 3, Providence.

7 Нина Аловерт, «Новая выставка Герловиных», «Новое Русское слово», Нью-Йорк, 25.4.1985; Ray Dobbins «Refusniks There...», *The Village Voice*, May 21, 1985.

8 «Вы можете разговаривать с ангелами...» (Интервью К. Райдел с Виктором Шкловским, 1978). «Вопросы литературы», 5, 2005.

9 Владимир Соловьев, «Идея сверхчеловека», (1).

10 Гуань-цзы, «Древнекитайская философия», Академия наук, 1973, т.2, стр. 34.

11 Согласно «Книге перемен» магический квадрат, наложенный на круг зодиака, образовывал мандалу в 360^{O}, в которой сумма творческих небесных сил (ян) равнялась 216^{O} , а сумма пассивных женских (инь) – 144^{O}. Отношение 216 /144 = 3/2, что представляет собой пятую долю в музыкальной нотации. У древних греков акцентированы те же цифры: $216 = 3^3 + 4^3 + 5^3 = 6^3$. Не случайно число 144 появляется и в Апокалипсисе, наиболее гностическом тексте Евангелия, как печать на лбах 144-х спасенных (Апок. 7:4).

Вид лофта с работами, Spring Street, New York, 1992.



Приказы

Литературная деятельность Валерия, которой он занимался параллельно со скульптурными работами, не ложилась ни в какие принятые жанры – он писал приказы. Они были адресованы Римме, фигурирующей под именем Бура-Ле (с ударением на первом слоге); именно такой образ Буры-Ле автор запечатлел в нескольких своих деревянных скульптурах.



Два скульптурных портрета и их прототип. «Бура-Ле с волосами» и «Бура-Ле без волос», 1986, дерево, пенька, шприцы, акрил, 31 x 25 x 15 см.

Приказы охватывали самые разнообразные темы: от метафизики до салата на обеденном столе, от сейсмических обзоров до наблюдений за поведением мухи. Начав писать их спонтанно с 1972 от лица начальника к своему подчиненному, т. е. жене начальника, он особенно развил их литературно-художественный стиль

ОТ 14 АВГ 86г

C
O
P
Y

ШАНС. ПОСЛЕД-
НИЙ ИЛИ ТОЛЬ-
КО ПРЕДПОСЛЕД-
НИЙ?

НАЧ. ПО БУРЕ-ЛЕ

ЛЕ

ЕВРОПЕЙСКИЙ
ОТ 3 ЯН 88

ПОЛНОСТЬЮ
ПОДДЕРЖИВАЮ
ПЕРЕВОД
ЕВРОПЕЙСКОЙ
КУЛЬТУРЫ НА
АЗБУКУ МОРЗЕ.

НАЧ. ПО БУРЕ-ЛЕ
ЛЕ

ОТЧЕТ ОБ АМЕРИКАНСКОМ
ПСИХОАНАЛИЗЕ

ОТ 27 июля 1986 го

РАЗБИРАЯ БУРЖУАЗНО-АМЕ-
РИКАНСКУЮ ТЕОРИЮ ТАК НА-
ЗЫВАЕМОГО ПСИХОАНАЛИЗА,
КОЛЛЕКТИВ РУКОВОДИМЫЙ
НАЧАЛЬНИКОМ ПО БУРЕ-ЛЕ
ЛЕ РАЗОБРАЛ ТАК ЖЕ СТ-
РУКТУРУ ОБЩЕСТВА. НАП-
РАШИВАЕТСЯ ВЫВОД: ПРИ
НАЛИЧИИ АНАЛИЗА НАБЛЮ-
ДАЕТСЯ ПОЛНОЕ ОТСУТСТВИЕ
ПСИХИКИ.

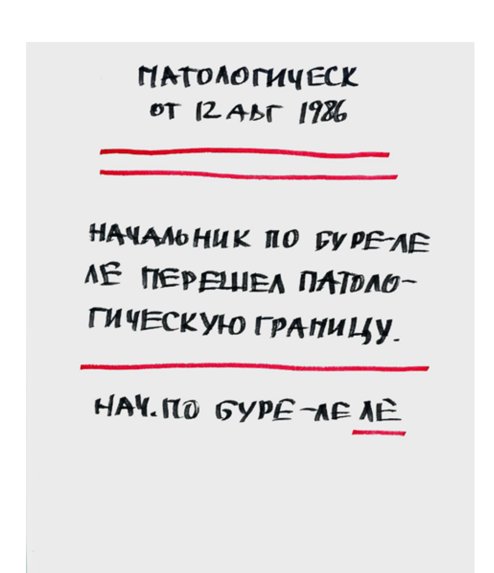
НАЧ. ПО БУРЕ-ЛЕ ЛЕ



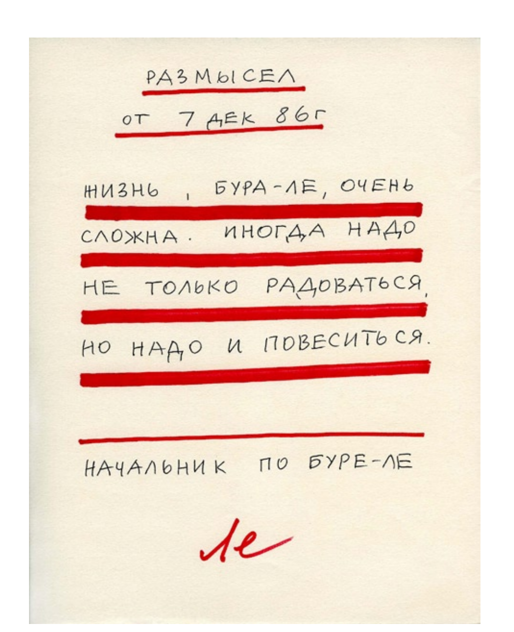
в середине 80-х, когда эти приказы стали разрастаться до размера конституции. В приказах была использована «смешанная техника», включающая абсурдистскую игру слов, сугубо казенную терминологию, приемы визуальной поэзии, рисунки и графические построения. Можно сказать, что этот неординарный жанр являлся гибридом юридического лексикона Сатурна и эксцентричного слэнга Меркурия.

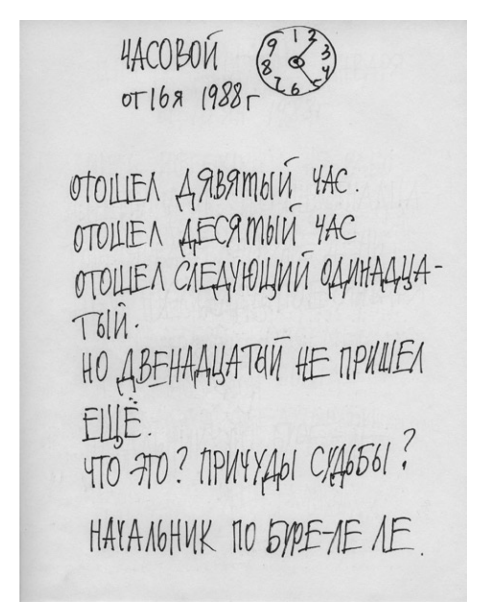
Солипсические алогизмы легко ложились на «суконный» язык регистраторов. В то же время этот неожиданный жанр не был скован ни сатирой, ни фатализмом, ни «жизнеобразным» протоколом событий с их сермяжной мудростью. За плетением словес, обогащенным канцелярской софистикой, проглядывала практическая непрактичность писца, перемежающаяся время от времени с его рафинированным психологизмом.

«Приказы», бумага, фломастер, 28 х 21,5 см.



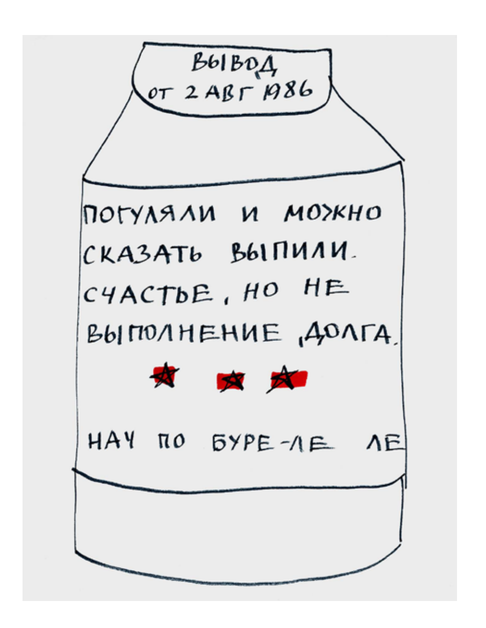


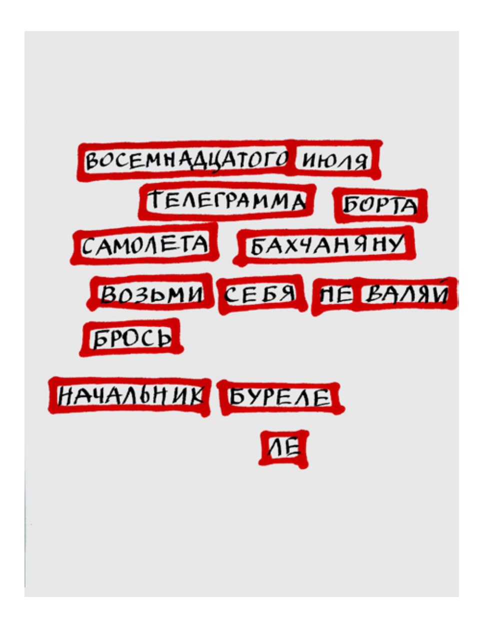




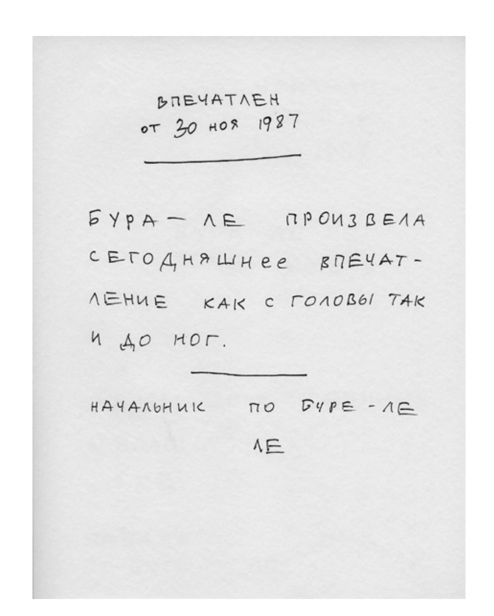
КРЫСИНЫЙ
ОТ 1 АП 88
ПРИГЛАШЕННЫЕ ДЛЯ БОРЬБЫ С КРЫСАМИ, КОШ-КИ ОПАЗДЫВА-ЮТ.
НАЧ. ПО БУРЕ-ЛЕ
ЛЕ







В целом приказы можно охарактеризовать лирико-административным жанром; они написаны о любви, с теми же намерениями, как и сонеты у Петрарки.

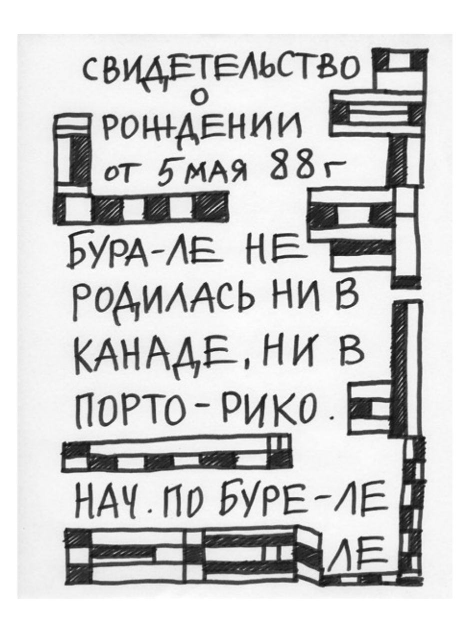




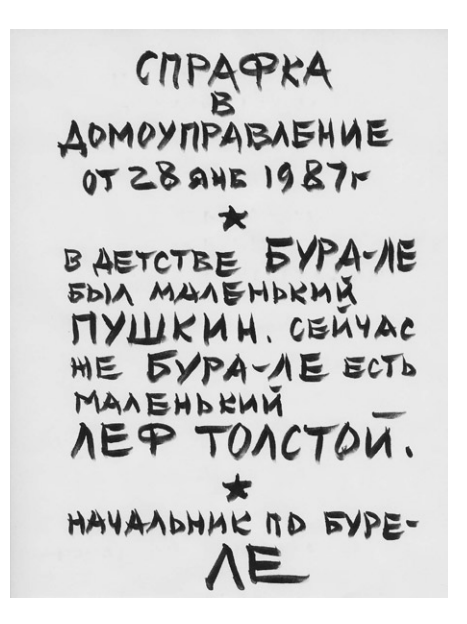
МЕДИЦИНСКОЕ
СВИДЕТЕЛЬСТВО
ПО БУРЕ-ЛЕ
ОТ 18 ЯНВ 1987г

БУРА-ЛЕ ПОВСЕ-
ТЕЛЬНО ПОКРЫ-
ТА ТОНЕНЬКИМ
КУСОЧКОМ САЛЬЦА.

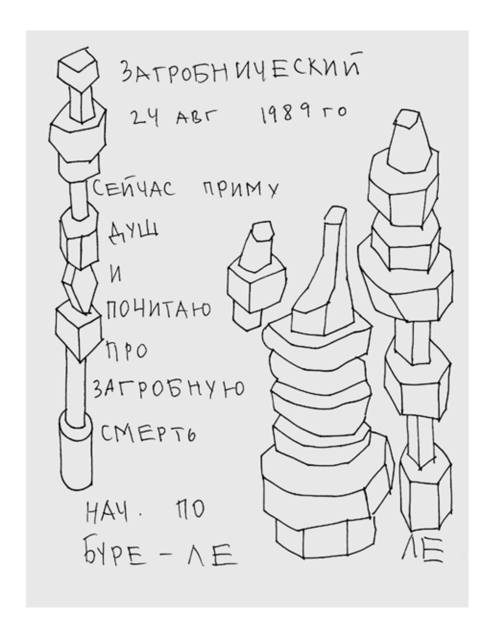
ПОСТОЯННЫЙ
ЭКСПЕРТ И НА-
ЧАЛЬНИК ПО БУ-
РЕ-ЛЕ ЛЕ

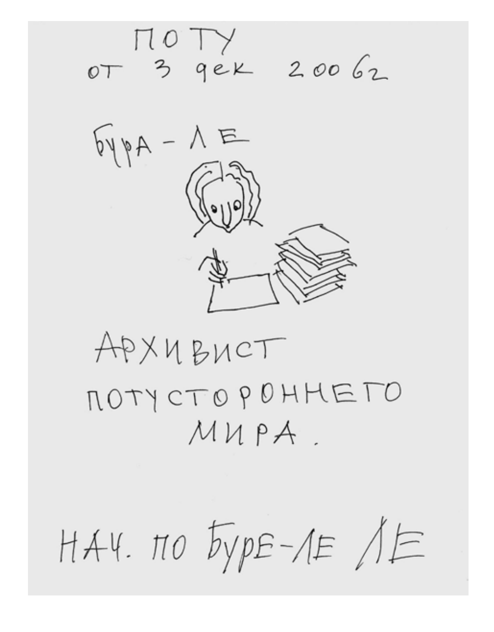






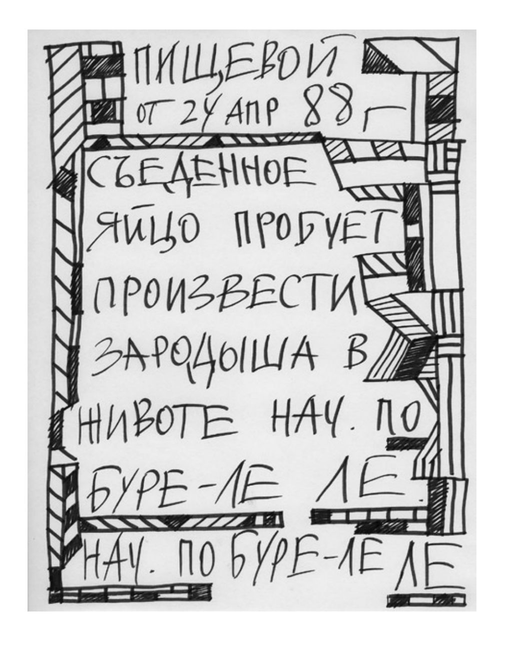
Приказам предшествовали кипы рисунков, сделанных в России и в Америке карандашом, кистью, фломастером, ручкой, как правило, в монохромной технике. В отличие от разных альбомов с рисунками, для приказов был использован стандартный лист бумаги, 28 см х 21,5 см, в основном белой, но иногда и цветной, который заполнялся литературно-визуальным содержанием почти полностью. Приказы были написаны легким росчерком словно на одном дыхании, длившемся многие годы. Тексты и рисунки в приказах «ни в чем себя не ограничивали», а лились фонтаном, свободно, спонтанно и порой даже стихийно. Мысли дополнялись, а слова «договаривались» рисунками, которые варьировались в зависимости от темы. В одних фигурировали реалистические образы, пластичные и жизнеподобные, в других конструктивные фигуры, механические структуры и бордюры; иногда в сюжет «напрашивались» цветные коллажи.

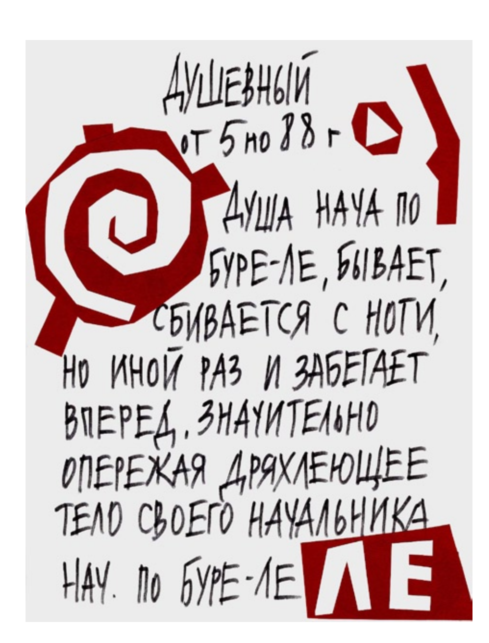





ОХОТНИЧИЙ
ОТ 19 ИЮНЯ
88 Г
МИША-ЛЕ
ВО ВРЕМЯ
ОБЫЧНОЙ
ОХОТЫ ЗА
БУРОЙ-ЛЕ
НАЧ. ПО БУРЕ-ЛЕ ЛЕ

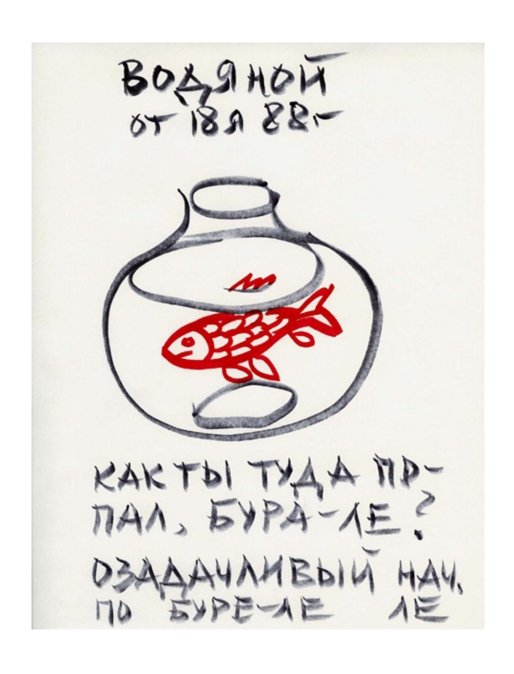

ПО БУРЕ-ЛЕ
ОТ 6 АВГ 1986 Г
МАЛЕНЬКАЯ, ГИБКАЯ,
ГЛАЗКИ ТЕЛЕСКОПИКИ,
КЛИЧКА – БУРА-ЛЕ.
ЗА ПОИМКУ – 200 ДОЛ-
ЛАРОВ НАЛИЧНЫМИ.
НАЧ. ПО
БУРЕ ЛЕ
ЛЕ
ФОТО БУРЫ-ЛЕ

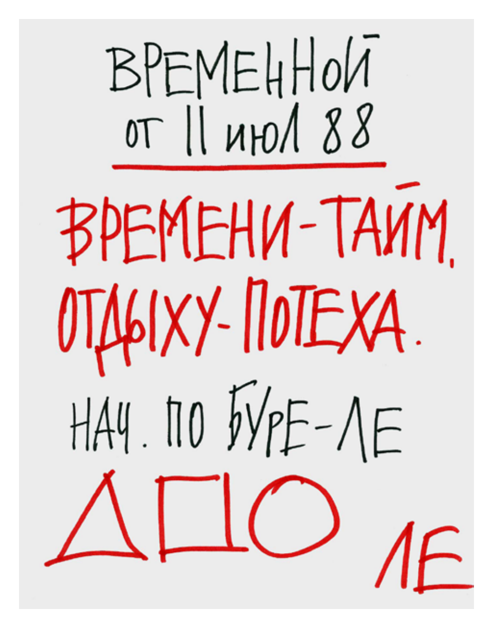

ПИЩЕВОЙ
ОТ 24 АПР 88 Г
СЪЕДЕННОЕ
ЯЙЦО ПРОБУЕТ
ПРОИЗВЕСТИ
ЗАРОДЫША В
ЖИВОТЕ НАЧ. ПО
БУРЕ-ЛЕ ЛЕ
НАЧ. ПО БУРЕ-ЛЕ ЛЕ


ДУШЕВНЫЙ
ОТ 5 НО 88 Г
ДУША НАЧА ПО
БУРЕ-ЛЕ, БЫВАЕТ,
СБИВАЕТСЯ С НОГИ,
НО ИНОЙ РАЗ И ЗАБЕГАЕТ
ВПЕРЕД, ЗНАЧИТЕЛЬНО
ОПЕРЕЖАЯ ДРЯХЛЕЮЩЕЕ
ТЕЛО СВОЕГО НАЧАЛЬНИКА
НАЧ. ПО БУРЕ-ЛЕ ЛЕ

Писец фривольно нарушал законы учредительной риторики: приказы писались под видом справок, апелляций, указов и уставов, запретов и разрешений; они принимали форму телеграмм и эпиграмм, теологических и метеорологических сводок, лирических отступлений и любовных признаний, а в критические моменты появлялись в виде проповедей, искушений и покаяний. В некоторых из них превалировали отрешенно-медитативные интонации с ироническим использованием глубокомысленных пустот. Часто наблюдения за окружающим миром выражались в образных, метафорических «всплесках». Например, созерцательные дзеновские элементы часто передавались не только словесно, но с помощью рисунков, знаков или псевдоориентальной каллиграфии русского языка.

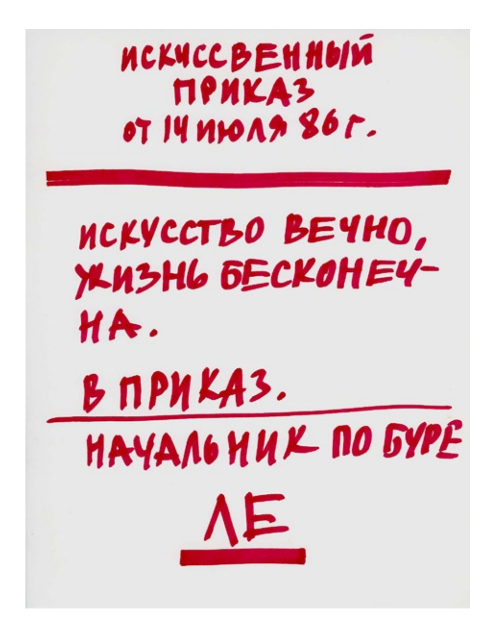
Поскольку эти литературные миниатюры отпочковались от художественно-концептуального творчества, то и их эстетический реализм строился на соответствующих приемах концептуальной иронии, лаконичности

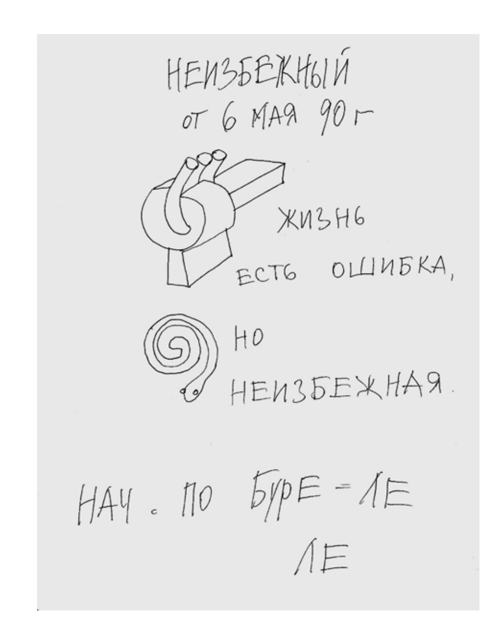


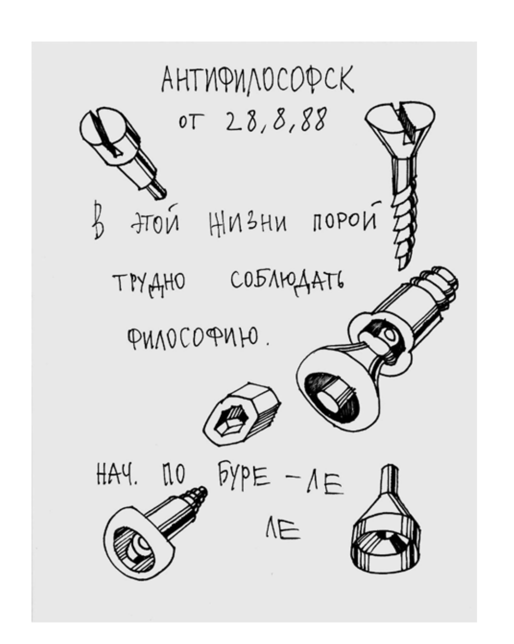


и амбивалентности. Как бы приказы не отличались по своему содержанию и стилистическим приемам, через их иррегулярные распоряжения проходила единая связующая умозрительная линия. За лаконичными зачастую ироническими формулами, как вербальными, так и визуальными, стояла артистически поданная философская позиция. Во многих чертах она предвосхищала наши более поздние размышления, подтверждая идею, что этот синкретический жанр искусства и литературы может служить цели формирования сознания.

Между плоскостью листа с приказами и рисунками и трехмерными скульптурными объектами лежало одно измерение, и тем не менее между ними сохранялось все то же связующее единство, характерное для центральных тем творчества Валерия в целом. Изображения голов и прочих скульптурных форм и рельефов, сделанных с такой же свободной фантазией в это же время, вполне соответствовали словесной «головоломке» и «головомойке» приказов.









ОПТИМИСТИЧЕСКИЙ

от 6 МАЯ 88г

СОВСЕМ НЕ
ТАК ПЛОХО, КАК
ДОЛЖНО БЫТЬ.

НАЧ. ПО БУРЕ-ЛЕ
ЛЕ!

АМЕРИКАНА

от 14 СЕНТ 86

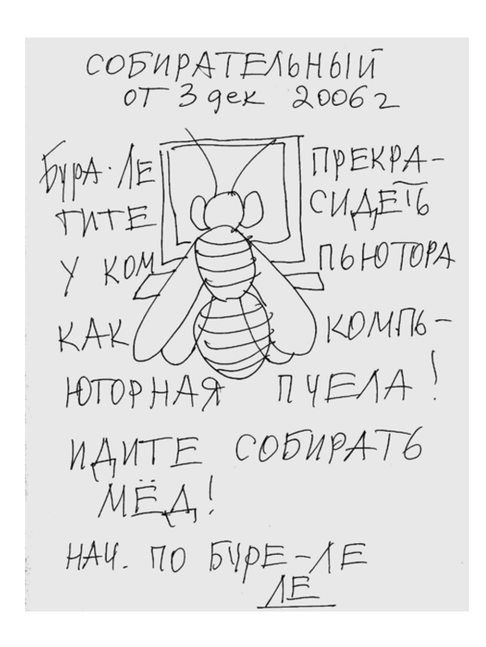
ЖИВЯ В ТАКОМ ЧУДЕС-
НОМ МИРЕ НЕ ХОТЕ-
ЛОСЬ БЫ ЕЩЕ БОЛЬШЕ
ДЕГРАДИРОВАТЬ.

НАЧ. ПО БУРЕ-ЛЕ ЛЕ

МЕНЬШЕВИСТСКИЙ
от 2 сен 89

СЧАСТЬЕ В ТОМ, ЧТО ЖИТЬ ОСТАЛОСЬ МЕНЬШЕ.

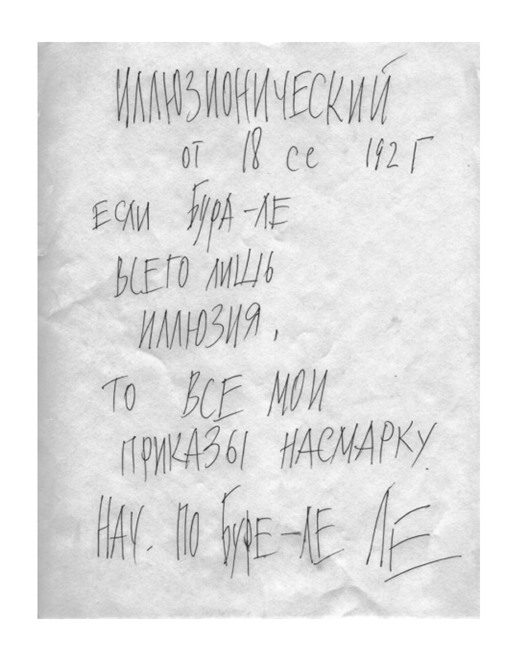
НАЧ. ПО БУРЕ-ЛЕ
ЛЕ



КАРМИЧЕСКИЙ
от 12 юл 88

ВЫРАЖАЮ БЛАГОДАРНОСТЬ МОЕЙ ЛИЧНОЙ КАРМЕ ЗА ТО, ЧТО ОНА НАГРАДИЛА НЕДОСТОЙНОЙ МЕНЯ БУРОЙ-ЛЕ.

НАЧ. ПО БУРЕ-ЛЕ ЛЕ



РАННИЕ СОВМЕСТНЫЕ РАБОТЫ

Московский период 1972-79



Римма и Валерий Герловины с работами, Москва, 1978, фото Игоря Макаревича.

Единство противоположностей может продуцировать некую третью величину, сущность которой зависит от места ее приложения: в физиологическом процессе размножения в жизни или в сфере идеального. Сплав мужского и женского начала в содержании и форме наших работ позволил развить нам специфический андрогинный способ приема импульсов жизни, модифицировать их через наше сознание и отразить их в творчестве, «взаимообразный» язык которого служил нам своего рода поисковой системой. Наше концептуальное содружество, которое началось с 1972 года, выражалось в самых разнообразных

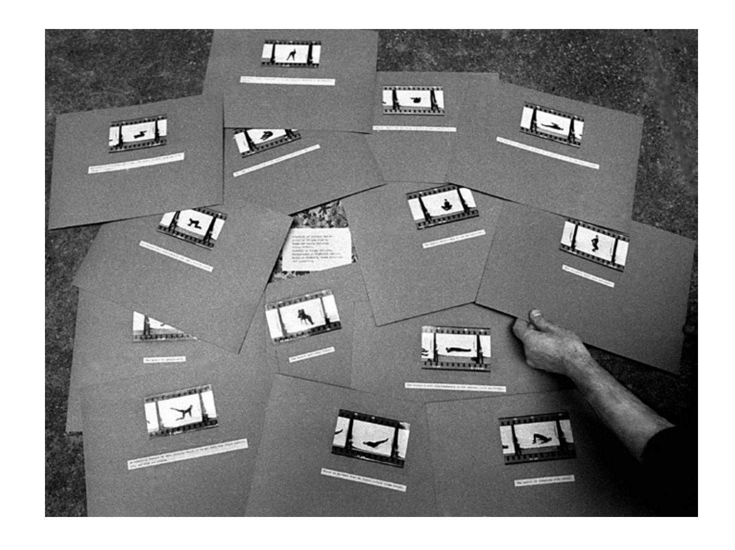
формах: первыми были книги, выпущенные методом самиздата; от них потянулась нить к концептуальным объектам, утопическим проектам и перформансам. Вместе мы писали теоретические статьи и книги, издавали журналы и организовывали выставки. Перформансы во многом предвосхитили более поздний цикл таких же концептуальных фотографий и фоторельефов. Все замыкалось в одно целое: через сцепления и взаимную диффузию, следуя метафоре самоуравновешенности – сущее необходимым образом полно.

Ранние совместные работы в жанре художественного самиздата упомянуты в статье о кубиках, поэтому начнем сразу с серии абсурдистских альбомов и объектов. На йоту раньше других появился альбом «Семантика возможных миров», 1977, который являлся «живым «макетом» концептуального сценария к мнимому фильму-гипотезе. Оформив книгу о лечебных гимнастических упражнениях в издательстве «Знание», мы использовали эти фотографии в художественных целях. Без сомнения, «экранизация» этого сценария требует некоторых комментариев, чтобы зритель не подумал, что это игра воображения безумного физика. Римма выступила здесь в роли модуля, где каждый стоп-кадр его мутации сопровождался краткими концептами типа: «один и тот же модуль служит пересечением двух разных миров»; «модуль пребывает одновременно в настоящем, будущем и прошедшем»; «модуль сам себя модулирует» или «одна из существенных черт этого возможного мира - модули сначала умирают, а потом рождаются» и т.д. Использование человеческого образа в качестве модуля вполне закономерно, если учесть, что человек содержит в себе микрокосм, аналогичный макрокосму («по образу и подобию...»), и по его голографической схеме можно восстановить целостную вселенную. Отсюда получается, что модуль тоже некоторым образом повсеместен и бесконечен. Тождественный самому себе, по своей сущности, этот модуль существует независимо от материи, будучи нематериальным, но формирующим материю. Модуль сам себя модулирует. Не существует ни времени, ни пространства, один только модуль, и в своей множественности он существует в одном образе и подобии. Никто не знает

подлинного состояния вещей, их познание – это живой метод с большой долей спонтанности; этот стыкующий гипотезы и факты метод и проявляется в умственных упражнениях в воображении.

Самые странные законы вселенной, которые кажутся чистой фантазией или миражом, тоже находят свое воплощение здесь в нашем материальном мире; просто человек далеко не всегда способен узнавать их. При частичном обрывочном понимании этих феноменов человек скорее склонен к их мизинтерпретации, нежели правильному осмыслению. Частичная правда всегда ближе ко лжи, чем к правде. Несложно себе представить, какое смятение могло бы произвести электричество, скажем, во времена Петра Первого. Так же и сейчас только в воображении человек может модулировать материю без всякого вмешательства, хотя уже в древности использовали средства, в какой-то степени связанные с современными понятиями электромаг-

«Семантика возможных миров», 1977, альбом в разложенном виде, 31 стр., тканевой переплет, 37 х 27 х 2,5 см, рус. и анг. Коллекция Третьяковской галереи.









Три имиджа из альбома «Семантика возможных миров», 1977, фото Владислава Данилова. Соответствующие подписи к ним сверху вниз: «Один и тот же модуль служит пересечением двух разных миров.» «Модуль заменяется его наглядным описанием» «Модуль является воплощением другого модуля, умершего в близлежащем возможном мире.»

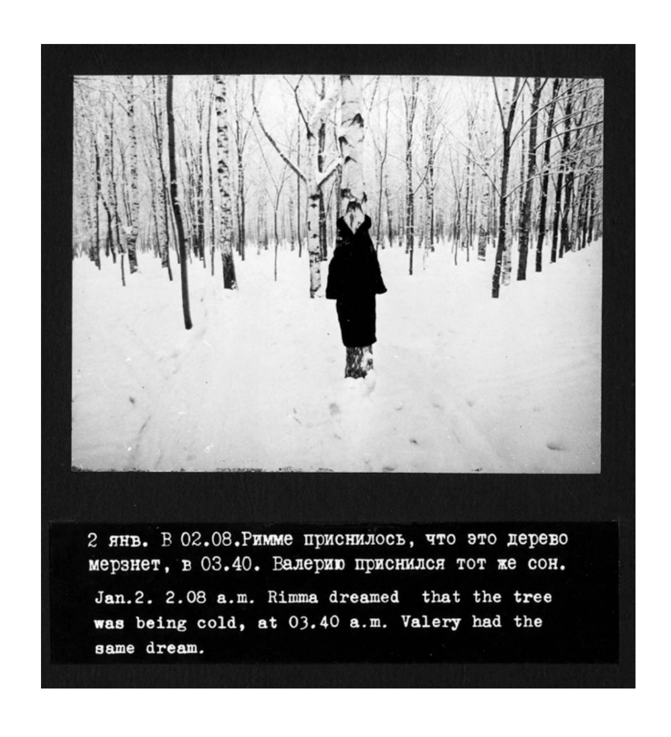
нитных полей и солярных двигателей. У сфинкса нет никакой загадки, просто человечество развито весьма рудиментарно и называет загадкой (или вообще отрицает) то, что оно не способно понять. Отсюда следует, если говорить на аллегорическом языке концептуализма, что модуль может быть непознаваемым или, скажем, он существует в своем собственном сознании, одновременно в настоящем, будущем и прошлом. Или он может видоизменяться под действием критерия оценки, а может быть, он вообще для нас мираж. Вполне допустима идея, что существует и такое измерение, где царит полный хаос и понятие модуля лишено смысла.

Все возможные миры в этой работе «изображены» бесстрастно, с помощью не выходящих из парадигмы телесных движений, в которых физическая материя «упражняется», проецируя свое многообразие форм в нашу жизнь подобно временной проекции фильма на экране. Художественный парафраз этой идеи мы попытались сделать, пользуясь концептуальной тактикой с ее теоретической псевдосерьезностью, юмором и в какой-то степени иронией. Эти же мысли можно изложить, пользуясь научной или теологической терминологией, и не только. Например, Лютер в одной из своих проповедей сослался на пищевой продукт: «Вера соединяет человека с Богом в одном куличе.» Его кулич — это тоже своего рода модуль, но с кулинарным оттенком.

В альбоме «Деревья» была затронута не менее странная тема, но она касалась не области теоретической физики, а скорее психотерапии. Это был «научно-исследовательский» труд по сновидениям и их контролю или попросту пособие по фотографированию снов в картинках. Мифологическое время имеет иные параметры, которые в какой-то степени и оперируют в наших снах. Соприкосновение с сакральным течением времени, которое, по всей вероятности, идет, но не проходит, можно назвать онтологической иллюзией, на которой и строились комментарии в этом альбоме: «7 янв. Нам приснилось, что это дерево умерло 29 лет назад, не изменив при этом своего внешнего вида», «18 янв. Нам снилось, что нам снится зимний лес» или «21 янв. Этим деревьям снимся мы». В смещении разных пластов яви и сна присутствует тоже своего рода реальность, хотя и



«Деревья. Сны Риммы и Валерия Герловиных с 1 по 21 янв. 1978 г., Начальные сведения по фотографированию снов», фото Игоря Макаревича. Разложенный альбом и фрагмент, картон, ткань, анг. и рус. текст, 20 стр., 37 х 27 х 2,5 см.



астрального свойства. На первичном уровне здесь находится «колодец» памяти, из которого черпаются интерпретации снов. В более сложном подчинении именно в этом слое формируется эмбрион психически комплексного сознания, поднимающегося из колодца подсознательного подобно спирали сна. Этот сюрреалистический аспект жизни мы решали концептуальным методом. «Нам снилось, что нам снится лес». Возможно, и возраст играл свою роль. Короткий московский период нашей жизни в какой-то степени был приятной иллюзией сна – это была юность, а в это время люди полны разных идей, имеют много друзей, в большинстве своем случайных, строят много творческих планов, не осознавая полностью, где они находятся и что ситуация «рыцарского круглого стола» длится очень недолго. И тем не менее 70-е являются одной из верст полосатых на разветвлениях большой дороги существования в материи – достаточно спокойным и созидательным отрезком времени не только для нас, но и для многих других. Позднее тема сна снова появлялась в наших работах, а что касается деревьев, то вместо настоящих мы предпочитали использовать их «коды». Изображения деревьев и всей прочей флоры во многих наших поздних фотографиях были перенесены из сферы природы на «сцену» человеческого лица, как например, в работе «Лицо травы» (стр. 435), в которой глаз природы из тьмы ночной смотрит глазом человека.

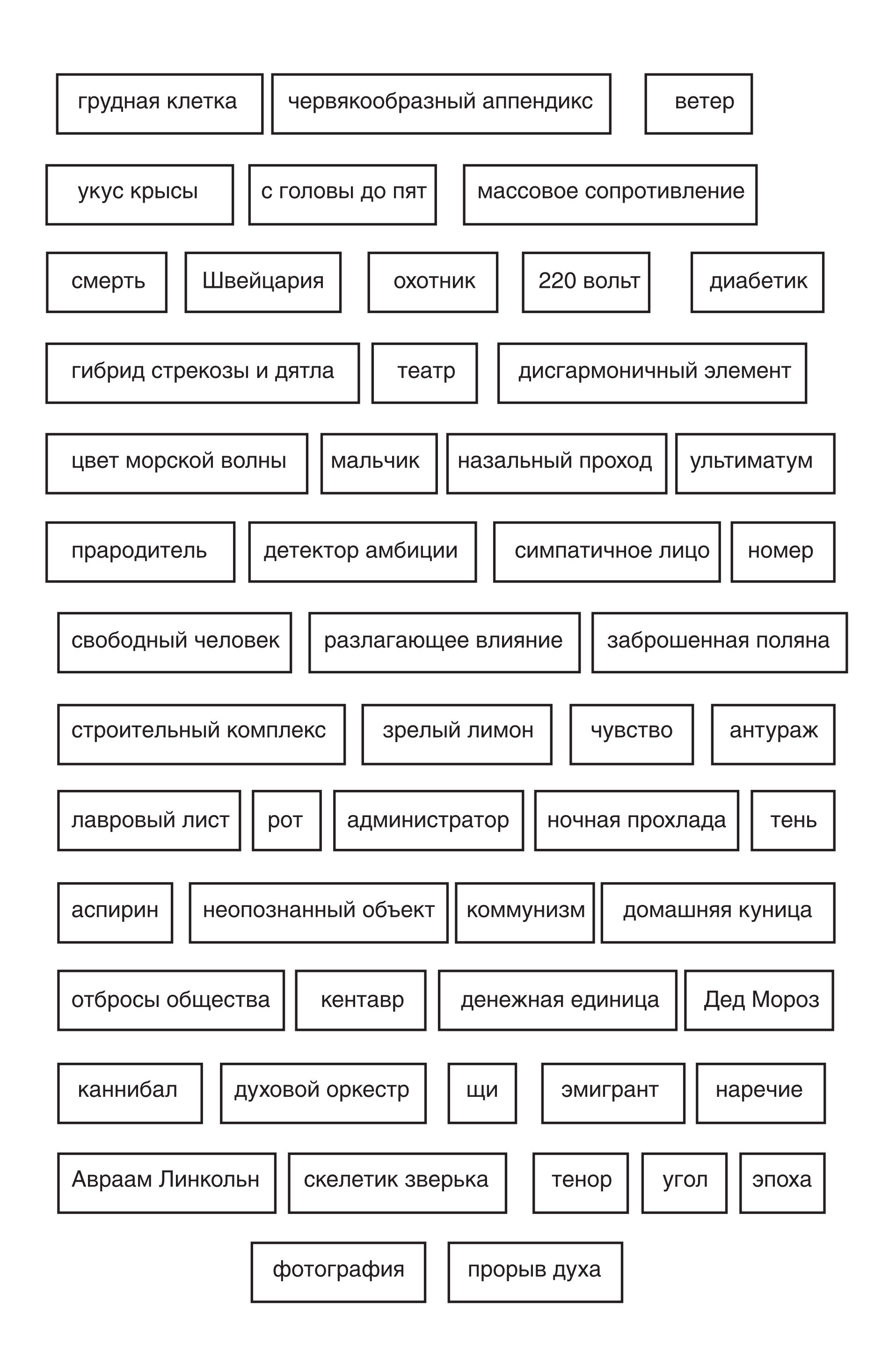
В «Теории свободного перенесения функций» зритель оказывается вовлеченным в пересортировку понятий и их функций внутри параметров исходной схемы. Работа представляет собой картотеку с разнообразными фотографиями, которая, как азбука, раскладывается по нашитым на ткань ячейкам с обозначенными различными понятиями. В развернутом виде выхваченные из жизни бытовые моменты, запечатленные на фотографиях, составляют в своей сумме варьирующееся неореалистическое панно советской жизни. Карточки с фотографиями можно свободно раскладывать по ячейкам, предлагающим разные способы их использования. Не смотря на смещение всех функций в контексте возможного и невозможного, это наглядное пособие согласно своей «абсурдной логике» обладает весьма структурной



«Теория свободного перенесения функций», 1978, картонная коробка, ткань, 54 карточки, 127 х 84 см.

организованной формой, которая как некое учреждение поддерживает внутри себя, казалось бы, алогичный хаос. В этом «схематическом хаосе» перемешано функционирование всех и вся. Их список, который приводится далее, дает представление о разнообразии функций, в которых могут выступать люди, животные, жизненные ситуации, пейзажи и прочее, т.е. весь окружающий мир в его бесконечных сцеплениях.

В этой работе, как и в следующем за ней «Элементарном пособии в таблицах для достижения неординарных состояний», постулируется возможность существования некого трансцендентного органа, не имеющего константных параметров, но который пронизывает все в нашем измерении, как органическую, так и неорганическую материю, поэтому от перемены мест его слагаемых сумма не меняется. Свободно передвигаясь из одной субстанции в другую, он способствует любой трансформации, включая магическую. Соучастие в этом процессе


грудная клетка
червякообразный аппендикс
ветер
укус крысы
с головы до пят
массовое сопротивление
смерть
Швейцария
охотник
220 вольт
диабетик
гибрид стрекозы и дятла
театр
дисгармоничный элемент
цвет морской волны
мальчик
назальный проход
ультиматум
прародитель
детектор амбиции
симпатичное лицо
номер
свободный человек
разлагающее влияние
заброшенная поляна
строительный комплекс
зрелый лимон
чувство
антураж
лавровый лист
рот
администратор
ночная прохлада
тень
аспирин
неопознанный объект
коммунизм
домашняя куница
отбросы общества
кентавр
денежная единица
Дед Мороз
каннибал
духовой оркестр
щи
эмигрант
наречие
Авраам Линкольн
скелетик зверька
тенор
угол
эпоха
фотография
прорыв духа



«Теория свободного перенесения функций», 1978, фотографии Игоря Макаревича. В картотеке карточки переставляются по ячейкам бирками, показанными слева.

предполагает подключение к этому органу, цели исследования которого и служат эти пособия. «Элементарное пособие в таблицах для достижения неординарных состояний» не было уж таким элементарным, как сулило его название. Сущность его можно свести к следующей идее: если отбросить всякую предвзятость и поверить в возможность предложенных задач, можно почувствовать неограниченность своих возможностей и стать, например, как предлагают таблицы, неординарным посредником или превратиться в ноль, стремящийся к бесконечности. Достигнуть неординарного состояния можно через казалось бы ординарное, но для этого необходимо поднять его на другой уровень восприятия. Одни таблицы говорили на исключительно абсурдном языке, другие же описывали то, что мы знаем (но знаем ли мы на самом деле?) из ежедневности, например, как прослу-

шать музыкальную пьесу, как принять посильное участие в единстве и борьбе противоположностей, как почувствовать себя социально полезным элементом, как испытать большое удовольствие, как стать серебряным подносом, как создать новую модель человеческого общества, как удовлетворить свои потребности или как достигнуть состояния, которое можно охарактеризовать, только достигнув его.

Как бы абсурдно не звучали некоторые проекты, но в них содержится доля метафорической и может быть даже метафизической правды. Многие достаточно серьезные вещи мы предпочитали говорить в шутку, и это качество, свойственное нашему искусству, менялось с течением времени только формально. В целом парадокс как инструмент и метод выражения идей играет первую

Галерея «Nächst St.Stephan», Вена, Австрия, 1979. Слева направо: «Деревья», 1978; «Элементарное пособие в таблицах для достижения неординарных состояний», 1978; «Метаморфоза лягушки», 1978; внизу «Коммуникация», 1977, совместная работа с австрийской художницей Renate Bertlmann.



скрипку в оркестрации наших концептуальных работ. Принцип парадокса, казалось бы, противоречащий сам себе, на самом деле способен доносить элементы истины, пользуясь услугами юмора, который же, в свою очередь, не только амортизирует восприятие сложностей нашей жизни, но и может выражать серьезную, философскую идею. И в ранних, и в поздних работах не без абсурдизма демонстрируется, как идеи и объекты отражаются в сознании субъекта: солипсистские ивенции предполагают возможность свободного распределения их функций, от самого большого до бесконечно малого, от живой натуры до «натуры морты», можно сказать, от официанта до его салфетки в одном лице. Если символам, касающимся трансцендентных величин, придавать художественную форму выражения, то, естественно, они будут представлять собой аномалию от привычных глазу картин.

Целая серия тактильных объектов с текстами имеет весьма неординарную «телесную» форму и псевдолитературное содержание. Например, энциклопедия «Who is Who» («Кто есть кто») была издана в виде мешка с подушечками, каждая из которых является «кем-то» или «чем-то» в многоголосном и поливалентном составе этой энциклопедии, в прямом смысле слова мягкой на ощупь. В цветном мире субъектов и объектов этой энциклопедии все лицеприятные и неприятные персонажи различаются своей пестротой костюма, но имеют одну и ту же форму и одно и то же мягкое на ощупь содержание. Каждому персонажу дается право голоса на самоопределение, о чем гласят надписи на подушечках: «Я самый лучший», «Я сперматозоид», «Я душа», «Я откидное сидение», «Я из органов», «Я конец света», «Я дурак», «Я министр жизни», «Я это ты», «Я фишка в жизни», «Я не человек», «Я Гог и Магог», «Я конармия», «Я дыра», «Я идол», «Я Новый год», «Я 8 1/2», «Я мандола», «Я в мешке» и т.д. Интуитивно эту раннюю работу мы построили на принципе самоопределения единственного во множественном. Все, что находится в мешке, является всего лишь разветвлением одного и того же принципа жизни, который имеет бессчетное количество лиц, рук и щупалец, живых и мертвых, одушевленных и неодушевленных, которые на

своих периферийных концах проявляют себя исключительно индивидуалистически. Однако в сумме все они несут один и тот же централизованный импульс, который, пользуясь публицистическим лексиконом, можно назвать всемирной энциклопедией жизни. В то же время эта объективная по сути дела энциклопедия представляет собой весьма субъективную коллекцию индивидуумов и индивидуалистов, которыми являются не только лица, но предметы и даже понятия: и «нечеловек» это я, и «Новый год» это я, и «8 1/2» тоже я. И эта совокупность всевозможных «я» принадлежит одному измерению, или, как это показано в работе, находится в одном мешке.

Позднее мы обнаружили, что невольно в этой работе мы коснулись некой архетипичности в стилистике, свойственной древней религиозной литературе, с которой мы тогда были мало знакомы, не имея к ней доступ в те времена. Объективизируя свое «я» в окружающем мире, бог Кришна в «Бхагават гите» демонстрирует принцу Арджуне свою вездесущность через перечисление своих ипостасей: «Я – приношение; Я – жертва... Я – мантра... (9.16) Я – победа; Я – решимость; Я – правда правдивых...(10.36) Я – скипетр правителей... Я – безмолвие тайн; Я - знание познающих...» (10.38) Подобное же субъективо-объективное самоопределение с той только разницей, что оно построено на резкой дихотомии, мы находим и в раннем христианском гностическом апокрифе «Гром совершенного разума» из найденной в Египте библиотеки Наг Хаммади: «Я первая и последняя; я уважаема и презираема; я жена и девственница; я мать и дочь; я невеста и жених, и мой муж родил меня; я мир и причина войны; я чужой и свой; я субстанция и ее отсутствие...» (VI,13,14) Именно это же чувство единородности, целостности и неразрывности, пронизывающее бесконечное разнообразие природы, превалировало в наших трансформациях, видение которых каким-то образом сохранялось в нашей генетической памяти, в недрах которой мы черпали многие образы.

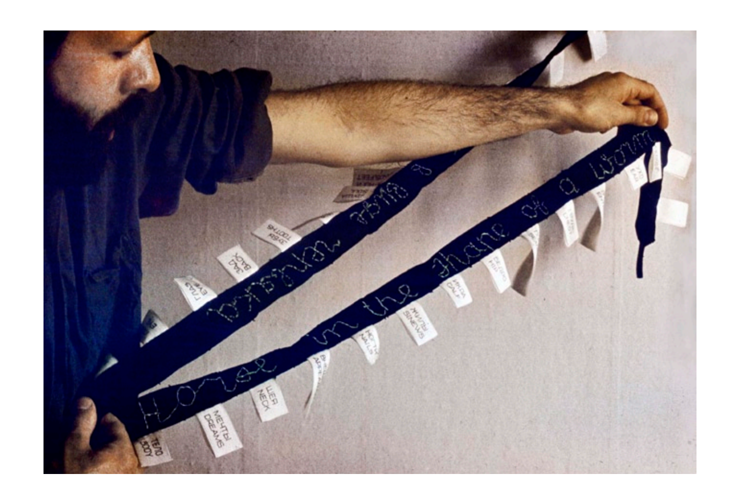
Взаимоисключающие понятия, на корреляции которых построены многие наши работы, на самом деле, представляют собой два конца одной и той же линии, по-





«Who is Who» («Кто есть кто»), 1977, тактильная энциклопедия, в закрытом и в раскрытом виде. 42 подушечки с бирками на английском языке типа: «Я Гог и Магог», «Я в мешке», «Я министр жизни»; ткань, вышивка, поролон, 56 x 41 x 26 см.

добно точке замерзания и точки кипения, принадлежащих одной и той же шкале. Поскольку целостность этой линии (а их неисчислимое количество) человеку видеть полностью не дано, то их противоречивые концы, приведенные к одному знаменателю, провоцируют мнимую абсурдность в человеческом понимании. Не планируя это теоретически, а просто пользуясь концептуальной тактикой, мы часто обращались к этой авантюрной дихотомии в искусстве, вовлекая в ее содержание философские понятия. Иногда было такое ощущение, что работы рождались почти, как дети, непредсказуемые в своем характере и облике. В тактильном объекте «Лошадь в виде червяка» идея энциклопедии была доведена до еще большего абсурда: персонажи переместились из неодушевленного мешка в холоднокровное тело змеи, составив таким образом ее внутренние органы. Они стали отличаться друг от друга и по форме, и по содержанию, но вводили в еще большее заблуждение своим абстрагированным конкретизмом. В этот тактильный объект были зашиты разные предметы, и каждый отсек имел свою бирку типа: «мой голос», «склад», «моя тень», «Зови меня просто по име-



«Лошадь в виде червяка», 1977, тактильный объект с зашитыми в его отсеки предметами; рус. и анг. бирки типа: «китайская улыбка», «мой голос», «шея», «спокойно!», «это не мой конец»; 190 х 4 см. Коллекция Jean Brown, The Getty Research Institute, Лос-Анджелес, США.

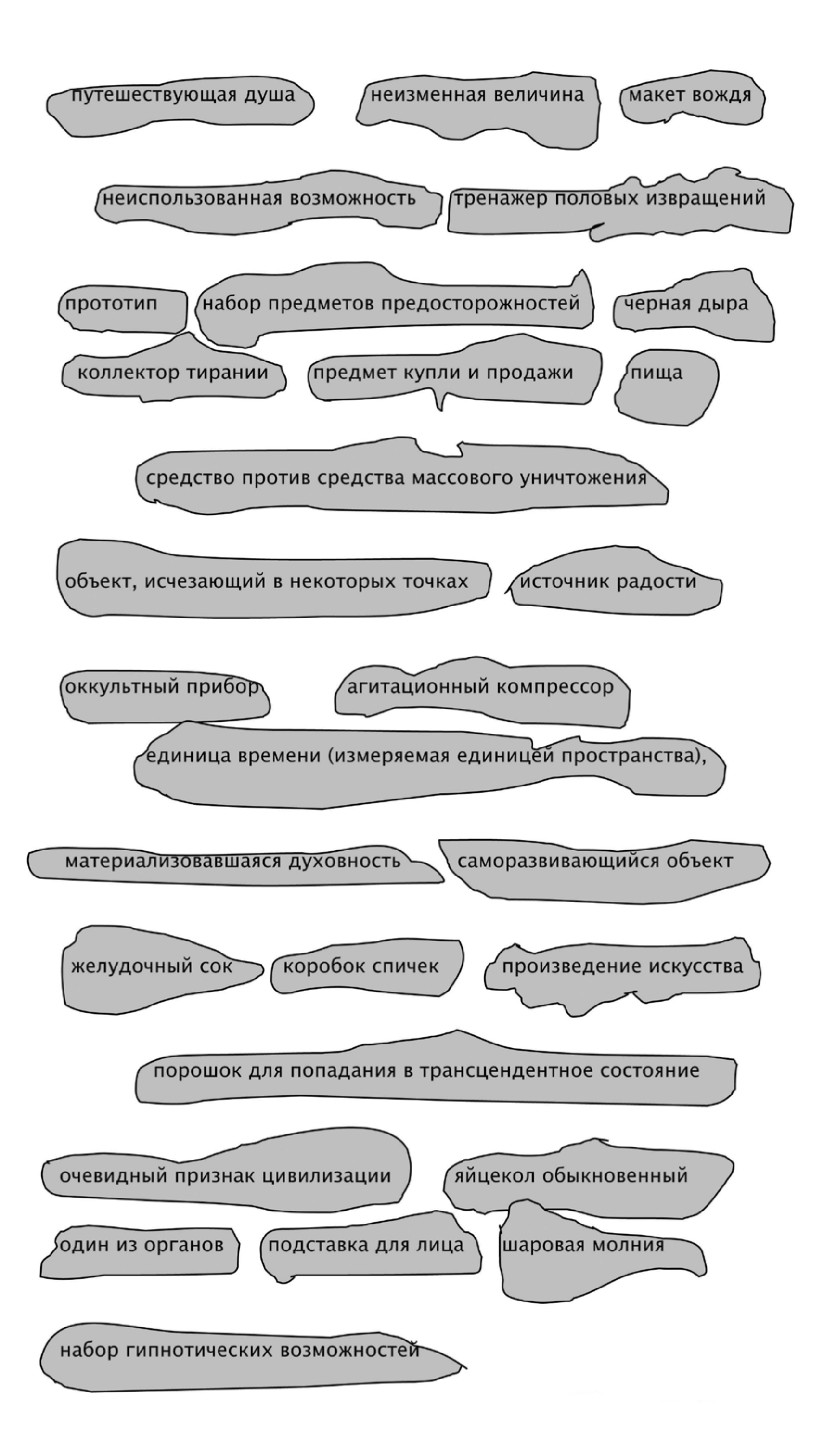
ни!», «мое второе я», «я здесь устал», «фальшивка», «Не дотрагивайтесь до меня здесь!».

Эту лошадь или, если хотите, змею можно проиллюстрировать древнеиндийской притчей о нескольких слепых, которые наощупь пытаются выяснить, что же из себя представляет слон. Для ощупывающего хвост — это змея, для того, кто трогает хобот — это труба, а для ощупывающего живот - это упитанная лошадь. Тактильностью измеряется все, что можно потрогать; это наиболее грубая форма восприятия мира, но именно в ней человек наиболее уверен, базируя на ней свое суждение. Никто не может ощутить материю в разрыве от ее какой бы то ни было формы; при этом подлинная сущность материи остается неясной. Человек постигает только значение вещей, «сделанных» из материи, но не ее субстанцию, которая является единой на все эти вещи. Отсюда напрашивается идея «вещи в себе»; некоторое количество таких вещей мы и зашили в черный чехол, как в самих себя. Лошадь «мистифицирует» своим змеиным телом,

своим смещением названий предметов и чувственных ощущений, как, например, зашитые в его отсеки «неизвестные предметы» сопровождаются надписями типа: «здесь я лучше самого президента» или «твоя правая сторона – это моя левая». По сущности, все оказывается одной формой материи: и вещи, и чувства, с той только разницей, что вибрация чувств представляет собой более тонкую форму материи. Нечто вроде радиоволны в сравнении с морской волной, но концептуально их обе можно «потрогать». Эта лошадь в виде червяка длиной в 10 метров висела на нашей первой выставке в Нью-Йорке весной 1980 года на последнем 15-м Авангардном фестивале Нью-Йорка, проходившем в гигантском закрытом доке на Гудзоне. Благодаря этой тактильной химере, которую многие приходили потрогать, мы получили первое представление о художественной среде Нью-Йорка, познакомившись со многими художниками, поэтами и музыкантами.

Идея еще одной тактильной коллекции «вещей в себе» обозначена в самом ее длинном названии: «Предметы с планеты PC-9X, обнаруженные на земле 24.12.1977 г. в Москве (560 северной широты, 37,50 восточной долготы. Предметы хранятся в черных чехлах, т.к. в любых других условиях они теряют свою форму.)»

Раскладушка «Избранные поэмы» тоже представляет собой тактильную книгу физически «ощущаемых» стихов. Каждое стихотворение некоторым образом «написано» языком телесным, т.е. является каким-либо физическим телом, зашитым в ткань (или, лучше сказать, в материю) этой книги; и только название книги и бирки к стихам-объектам имеют литературную форму. Эти тактильные стихи, в сумме их 18, зашиты в книгу, как в стеганое одеяло, с целью предохранения их от «испарения». Издание состоит из двух томов: первый русский на одной стороне раскладушки, а второй английский на другой. Таким образом, два тома имеют одно и то же содержание, поданное под двумя углами зрения; т.е. те же самые прощупываемые предметы-стихотворения на разных сторонах имеют разные названия. Предмет меняет свое назначение в жизни в зависимости от позиции, с которой мы подходим к нему как в бытовом, так и в философском смысле. Возьмем самый кардинальный пример: все


путешествующая душа
неизменная величина
макет вождя
неиспользованная возможность
тренажер половых извращений
прототип
набор предметов предосторожностей
черная дыра
коллектор тирании
предмет купли и продажи
пища
средство против средства массового уничтожения
объект, исчезающий в некоторых точках
источник радости
оккультный прибор
агитационный компрессор
единица времени (измеряемая единицей пространства),
материализовавшаяся духовность
саморазвивающийся объект
желудочный сок
коробок спичек
произведение искусства
порошок для попадания в трансцендентное состояние
очевидный признак цивилизации
яйцекол обыкновенный
один из органов
подставка для лица
шаровая молния
набор гипнотических возможностей



«Предметы с планеты ФС-9Х (обнаруженные на земле 24.12.1977 г. в Москве 560 северной широты, 37,50 восточной долготы. Предметы хранятся в черных чехлах, т.к. в любых других условиях они теряют свою форму.)» 37 мешочков с зашитыми в них предметами с бирками (рис. слева), 23 х 23 х 8 см. Коллекция Третьяковской галереи.

люди празднуют рождение ребенка - приход новой души в эту жизнь, а у древних греков, у йогов, у буддистов с этим празднованием существует некоторое расхождение. На вопрос царя Мидаса, какая человеческая судьба самая лучшая, провидец Силениус ответил, что самое большое счастье недостижимо – это не рождаться вообще, а следующая за ним наиболее удачная судьба – это умереть как можно раньше. В сравнении с расхождением взглядов на такую радикальную проблему, как вопрос жизни и смерти, разногласие в толковании предметов и понятий в нашей работе не является аномалией. Принцип парадокса, казалось бы, противоречащий сам себе, на самом деле способен доносить элементы истины, пользуясь услугами юмора, который же, в свою очередь, не только амортизирует восприятие сложностей нашей жизни, но и может выражать серьезную метафизическую идею.

В двух концептуальных объектах в виде коробок с картотеками под названиями «Камни» и «Сверхфункциональное полотно» метафизическая призрачность выражена с помощью концептуальной иронии и родственного ей псевдоформализма: оба эти объекта вы-

глядят как наглядные пособия для начинающего схоласта. В отношении коробки с камнями, которая после выставки «Россия» в музее Гуггенхайм в 2005 г. осталась в его коллекции, мы ответили в интервью для журнала «Zoom»: «Такое ощущение, что в наших современных работах по-прежнему присутствует тень нашего концептуального прошлого, даже в самом прямом смысле этого слова... Россия остается и нашим краеугольным камнем и камнем преткновения одновременно». [1]

Камни считаются одной из наиболее стабильных, неподвижных и неодушевленных форм материи. Но пользуясь языком искусства, можно уловить даже «легкое дыхание» тяжелого камня. Метафора камня известна человечеству с давних времен, хотя бы судя по тому, как ее утилизировал Св. Августин в своих эпистолах: «Что человек любит, тем он и является. Если он любит камень, он и есть камень. Если он любит человека,

«Камни», 1977, история жизни 160 камней, 62 карточки с текстом на рус. и на англ., камни, картон, ткань, 24,7 x 16,3 x 9,5 см. Коллекция музея Гуггенхайм, Нью-Йорк. Справа карточки с краткими биографическими сведениями о камнях-персонажах.



№ 1 в 3 250 г. до н.э. был использован в качестве монеты.	«№ 3 находится в состоянии нирваны с 5809 г. до н.э.	«№ 4 отец 63 детей.	№№ 5- 68 его дети.
№ 69 краеугольный камень.	№ 71 пришелец из другого мира.	№ 72 приятный на ощупь.	№ 73 живет двойной жизнью.
№ 75 с 104 г. н.э. живет в другом измерении.	№ 76 геолог.	№ 80 вышла вторично замуж за № 77 в 94 г. до н.э.	№ 81 умер в 1897 г. н.э.
№ 82 братом этого камня, как предполагают, был выбит глаз Тимура.	№ 83 при бросании в воду способен сделать более 5 скачков.	№ 90 до третьего тысячелетия до н. э. считался драгоценным камнем.	№ 99 часть камня, который катает Сизиф.
№ 101 камень с газона по адресу: Москва 105043, 3-я Парковая, д. 8/19.	№ 104 отрицательно относится к понятию времени и пространства.	№ 105 прошел через анальное отверстие в 1210 г. н. э.	«№ 106 использован в игре в бисер.
№ 107 ничем не известный в прошлом, в настоящее время служит произведением искусства.	№ 108 замкнулся в себе.	№ 110 фосфоресцировал 4 тыс. лет, но со временем утерял к этому интерес.	№ 101 цена 0,85 руб.
№ 112 очевидец гибели Помпеи.	№ 113 обладает гипнотическими свойствами.	№ 114 ортодоксален во всех отношениях.	№ 115 не имеет материальной оболочки.
№ 116 в зависимости от обстоятельств меняет свой цвет и размер.	№ 117 символизирует собой борьбу добра и зла.	№ 118 страдает камнефобией.	№ 119 материалист до мозга костей.
№ 120 виден только при увеличении в 12 раз.	№ 121 выдает себя за № 72.	№ 122 производит впечатление интеллектуала.	№ 123 представитель сферы обслуживания.
№ 124 пропал без вести.	№ 125 любит лежать на берегу.	№ 126 последние 259 000 лет переживает духовный подъем.	С № 127 по № 160 имеют коллективную биографию.

он человек. А если он любит Бога ... боюсь даже дальше продолжать, а то вы меня камнями закидаете».[2] В аллегорической форме в этой работе создана персональная мифология 160 камней, как бы в струе с тенденцией современного общества, страдающего одновременно синдромом деперсонализации и возвеличивания малозначимых персонажей. Набор «каменных» судеб в этой работе образует линию архетипов, выведенных с помощью лаконичной метафоры, сухого факта или амортизирующей шутки. Возникает вопрос, насколько человеку дано знать подлинное устройства судеб в нашей действительности, включая судьбы минералов. Погребенные в этом мире под его внешними фактами и его непродолжительными формами, подлинные знания могут просачиваться через мифологические, религиозные, научные и творческие «отверстия» в нашем сознании.

В формальном отношении работа «Камни» имеет своего близнеца, такую же коробку с картотекой под названием «Сверхфункциональное поллотно» (стр. 377), но этот объект построен не на археологической мифологии множественности, т.е. индивидуализированных камней, а наоборот, исследует единство материи в ее множественном аспекте. Взяв обычный отрез ткани или по-простонародному «отрез материи» в качестве ее символа, мы попытались выразить многомногообразие, плодовитость, переменчивость и неуловимость материи как таковой, предложив на карточках абсурдные способы ее псевдоупотребления, которые на самом деле не такие уж псевдо. Разные категории этой все составляющей ткани жизни (вещей, эмоций и мыслей) имеют различную «плотность» и принадлежат к разным слоям и формам ее выражения, но именно их единство и проникновение в законы этой целостности позволяет контролировать материю в ее «астральном» аспекте, что и лежит в основе практической магии еще с древних времен. Пользуясь творческими средствами, в этой работе мы попытались выразить 666-смысловое значение материи не только в сфере быта, но и в зоне абсурдного и идеального, не размышляя в этот момент о том, что некоторый процент от этой цифры выпал и на нашу долю.

Многие наши концептуальные объекты имели полукнижную форму, как например, «Зеркальная игра», 1977 (стр. 378), частично содержащий историю наших перформансов; он был сделан в двух вариантах: в виде папки-альбома и стопки планшетов. В «Зеркальной игре» были заложены семена многих наших будущих работ; в ее черно-белой реальности уже присутствовали мифологические повороты, которые в то же время явились предчувствием некоторых поворотов нашей собственной судьбы. Работа построена на корреляции двух явлений, людей, предметов или акций: на их противоположности, идентичности, последовательности или якобы полной статичной бессобытийности. Сам текст предисловия к работе на русском и английском языках тоже разрезан пополам. Фотографии выбранных корреляций свидетельствуют больше о метафизической зеркальности, нежели представляют собой прямые отражения, которые тоже имеют место в этом собрании. На самом же деле здесь мы имеем дело с зеркальным отражением самой природы, которая «замешивает свое тесто» жизни на двух оппозиционных началах, не имеющих конца ни в своей борьбе, ни в своем единстве противоположностей. Истина не зависит от понятия двойственности и тем более всякого дальнейшего дробления, хотя и включает их в себя. Включая в себя все, она не имеет противоречий. Человеку же дано видеть ее через зеркальные осколки своего фрагментарного сознания. В «Зеркальной игре» эти голографические осколки собраны из разных мест и ситуаций. В мире не существует ничего в абсолютной независимости от всего остального; попытка соединения этого всего остального (которое древние китайцы называли «10 000 вещей») в единое целое – это и есть игра в данную реальность.

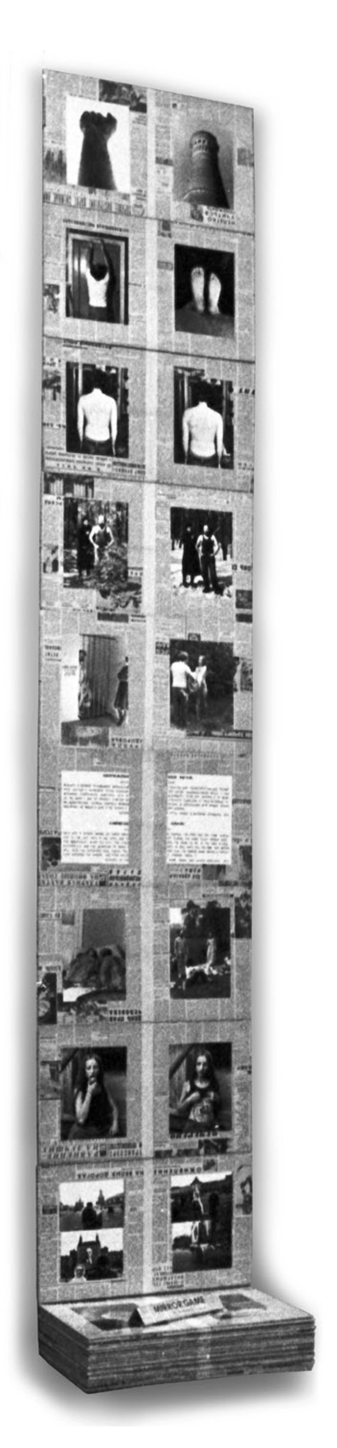
В перформансе «Зима-лето» (стр. 379) изменению сезонов противопоставлена неизменность отношения к ним - на фотографиях двое в той же одежде, снятые зимой и летом на том же месте на природе. Одним из способов противодействия нивелирующим стандартам жизни является воспитание чувств, безразличие или хотя бы нейтральное отношение к разрушительным импульсам извне. Этот весьма изну-

Использовать данную материю в качестве сознания	Сохранить для будущих поколений	В качестве субъекта	Использовать в качестве государ-ственной границы
Никак не использовать	Использовать в качестве идеи	В качестве денежной единицы	Как эталон
Как неопознанный объект	В качестве паруса	В качестве дорожного знака	С целью шантажа
Использовать в качестве ковра-самолета	В качестве наглядного примера	Разобрать на атомы и использовать в военных целях	Использовать для промывки золота
Разрезать на 3 млрд. кусочков и разослать людям	Использовать как приманку	Переработать в хлопок и высадить на плантации	Познать через него архетипичность всего сущего
Как ассоциативное средство	В качестве протоплазмы	Использовать в качестве пеленки или савана	Одушевить его
Следить за его эволюцией	Выставить в музее	Как духовную ценность	В качестве носового платка
Использовать как поэтическую вольность	Как пример действия закона всемирного тяготения	Использовать с целью буржуазной пропаганды	Использовать как явление объективной действительности
Как персону нон грата	В качестве газеты	Создать себе из него фетиш	Повеситься на нем
Съесть в тяжелые времена	Сшить чехол на Христо	Как «вещь в себе»	Сшить перпетуум мобиле
Использовать как улику	Использовать в корыстных целях	В качестве галлюцинации	Подарить



«Сверхфункциональное полотно», 1977, 94 карточки на рус. и анг. с предложением прямого и переносного употребления отреза материи, воплощающего материю как таковую; ткань 200 х 62 см, картон, 28 х 16 х 9,5 см. Слева текст некоторых карточек.

рительный процесс алхимики определяли как «opus contra naturam», т.е. действие вопреки привычкам человеческой натуры. Жизненные функции этой человеческой натуры («natura naturalis»), главным образом, сосредоточены на вегетативных, животных и «человекообразных» свойствах, которыми человечество в изобилии наделено природой. Их можно суммировать в один комплекс: питание, размножение, накопление собственности, борьба за приоритет физический, психологический или интеллектуальный, и немножечко религии. Все эти функции осуществляются в условии постоянных колебаний от печали к радости, от удовольствия к недовольству, от проявления доброты к злобе и гневу и т.д. Кроме того, что эти эмоции яв-



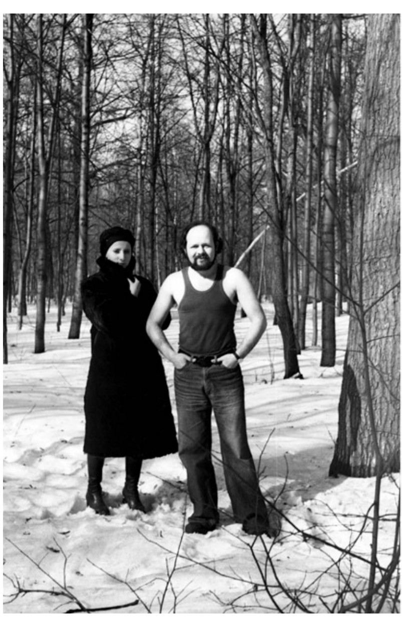
«Зеркальная Игра», перформансы 1976-77, рус. и анг. текст, 30 обклеенных газетами планшетов, каждый 35,6 х 61 см. Вариант «Зеркальной Игры» в виде альбома в коллекции Третьяковской галереи.

ляются психическим фоном человеческого характера, они инкорпорированы в язык самой природы, которая оперирует контрастами, чередуя день с ночью, лето с зимой, приливы с отливами, спокойствие с бурей.



Английское слово «live» (жить) в обратном направлении читается как «evil» (зло). В вечном двигателе природы одинаково присутствуют оба эти начала: то вперед, то назад, потом опять вперед и опять назад... Первые неудачные попытки вырваться из замкнутой цепи делаются, как правило, через негативную реакцию и протест, в то время, как значительно более сильным средством противодействия является спокойствие и зимой, и летом. В отсутствии внутренней реакции на внешнее скрыта большая сила. Невольно приходит на ум первая строчка «Йоги-сутры» Патан-

«Зима-лето», 1976-77, Измайлово, фото Виктора Новацкого.





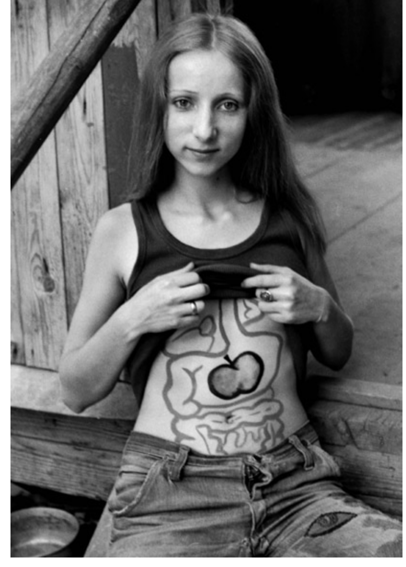
джали, которая, как утверждают индийцы, на санскрите звучит как музыка «yogash citta-vrtti-nirodah» – «только полное спокойствие мыслей открывает сознание».

Та же тема выдержки, необходимая «часовых дел мастеру», продолжена и в перформансе «Солнечные часы»: солнце движется, смещая тень от антропоморфной «стрелки» солнечных часов, но сама стрелка остается неподвижной. Будущее отбрасывает свою тень в настоящее. Время всегда идет, но никогда не проходит. С одной стороны, человек врастает в свое время, с другой, он несет в себе потенцию выхода в пространство, которое не зависит от времени, или, если хотите, имеет доступ ко времени, независимому от пространства. Позднее в работах появлялись самые разные часы: не только солнечные, но песочные, спиральные, с точностью до часа, абсолютно точные и вневременные.

В «Зеркальной игре» диптих или желудочный «трактат» яблока демонстрирует концептуальную траекторию яблока из его трехмерной формы в плоскость рисунка, как бы в свое зазеркалье. Метафора яблока использовалась во многих мифах и даже в научных целях; ее утилизировал Ньютон в объяснении обстоятельств своего открытия теории гравитации. Учитывая, что он занимался алхимией и религией не меньше, чем наукой, можно предположить, что падение запретного плода познания на его голову было тоже в какой-то мере перформансом. В религиозном толковании яблоко познания связано с гравитацией сознания в материю, которое, пройдя весь цикл падения в мир материальных «ценностей», в конечном счете возвращается к изначальному трансцендентному состоянию. Существует много толкований символа яблока, но все они будут ограничены рамками мыслительного процесса. Яблоко нужно не только найти и осмыслить, но и съесть. Позднее этот запретный плод не раз возникал в наших работах в разных позициях, размерах и пропорциях. Яблоко росло, зрело и, как и предполагается, давало частные уроки жизни. Если в 1977 году в наших перформансах тело было показано оголенным, то спустя 20 лет голым стало уже само яблоко. В мифологическом смысле яблоко неминуемо связано с деревом




«Солнечные часы» и «Яблоко», 1977, Кратово, фото Виктора Новацкого.

жизни, которое появилось у нас уже в ранних работах, включая одноименный перформанс, тоже вошедший в «Зеркальную игру», сделанную в зените нашей концептуальной юности в Москве.

В перформансах «2x2=4» и «Большая медведица» математическая плоскость (flat land) противопоставлена астрономическому ландшафту, и в обоих случаях их компасом является человек. Присутствие человека как в абстрактном арифметическом действии, так и в астральной космической сфере, определяет все взаимоотношения в мире ad infinitum, по крайней мере, с точки зрения человека. Он проецирует свое воображение во все сферы существования. Естественно, проекции могут быть разные: утилитарные, духовные и во-

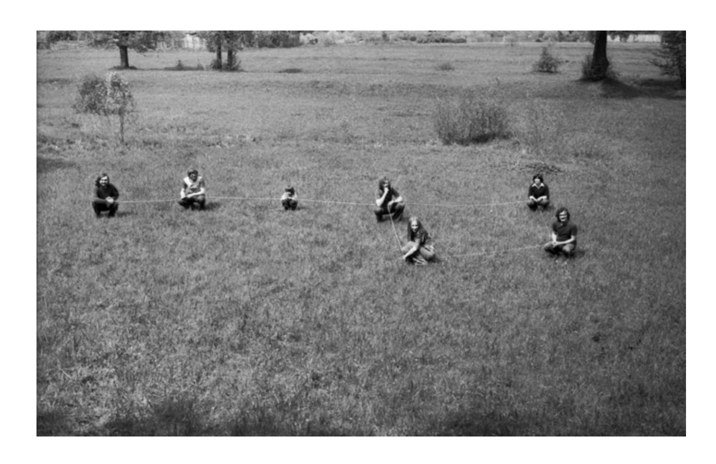
«Дерево жизни», 1.5.1977, Быково, фото Виктора Новацкого.





обще всякие. Связав одной веревкой группу людей в «Большую медведицу», мы попытались передать идею формации созвездия из человеческих душ. В какой-то степени она перекликается с образностью Данте, который на шестом астральном круге рая поместил орла, составленного из огромного количества взлетевших человеческих душ. (Мы заметили, что мало кто читал его «Рай», в основном все бродят по кругам его ада и

«Большая медведица» и «2 x 2 = 4», 9.5.1977, Быково, фото Николетты Мислер.

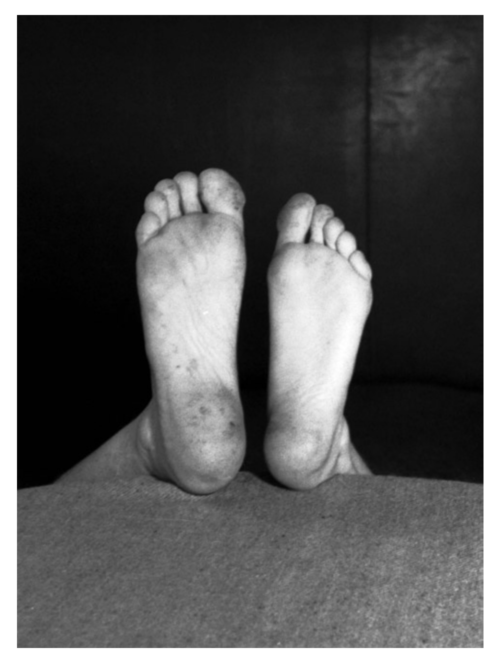


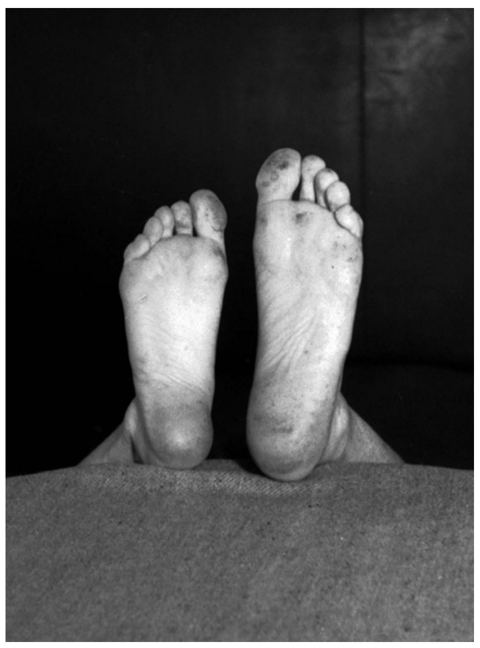


чистилища). Согласно старинному метафизическому уравнению, как вверху, так и внизу, в этом астрономическом пейзаже мы видим низ с изображением верха, т.е. картину заземления небес или, если хотите, небесную форму земли. Отсюда напрашивается вопрос, что оптимальней в этом взаимообмене: спустить вниз небеса в своем сознании или приподнять и очистить элемент земли. Человек-медиатор их обоих, и неба, и земли, как связующее отверстие в песочных часах, через которое сыпется песок времени.

Во многих наших работах присутствовало предчувствие того, что должно было произойти в будущем, например, фотографии «СССР-США» были сделаны за два года до нашего отъезда из «страны нашего зарождения в страну нашего перерождения», как Валерий это позже суммировал в своих «Приказах». В этой ранней инверсии костюма и тела надпись на коже выглядит,

«Ноги», 1977, фото Виктора Новацкого.

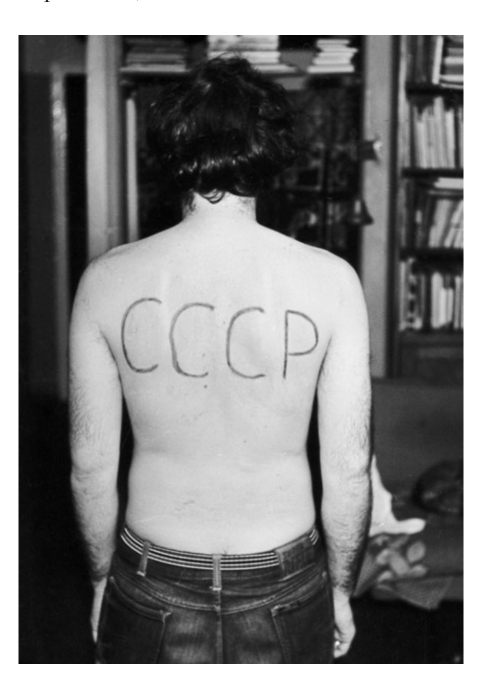




словно приросшая к спине майка спортсмена. (Этот прием написания текста на коже, как на пергаменте, позднее будет играть важную роль в наших фотографиях.) Если в перформансе «Костюмы» с рисунком обнаженной фигуры на одежде эта одежда олицетворяла тело, то здесь само тело становится костюмом. Коллективное мышление прирастает к коже человека с самого детства, как татуировка государственной печати, от которой многим довольно сложно избавляться, так сильно и незаметно она внедряется в привычки. Многие русские художники, уехав из России, так и продолжали всю оставшуюся жизнь пародировать советские символы для потехи западных зрителей и в угоду сомнительному вкусу русских нуворишей.

В интерактивной инсталляции «Переменчивый график счастья (свадьба Любови и Виктора Новацких)» прозрачные коробки с документальными фотографиями-

«СССР - USA», 1977, фото Виктора Новацкого.





ми свадьбы и событий следующего дня из жизни молодоженов можно передвигать по семи разноцветным рейкам, символизирующим полный спектр состояний от исключительно позитивного до полностью негативного:

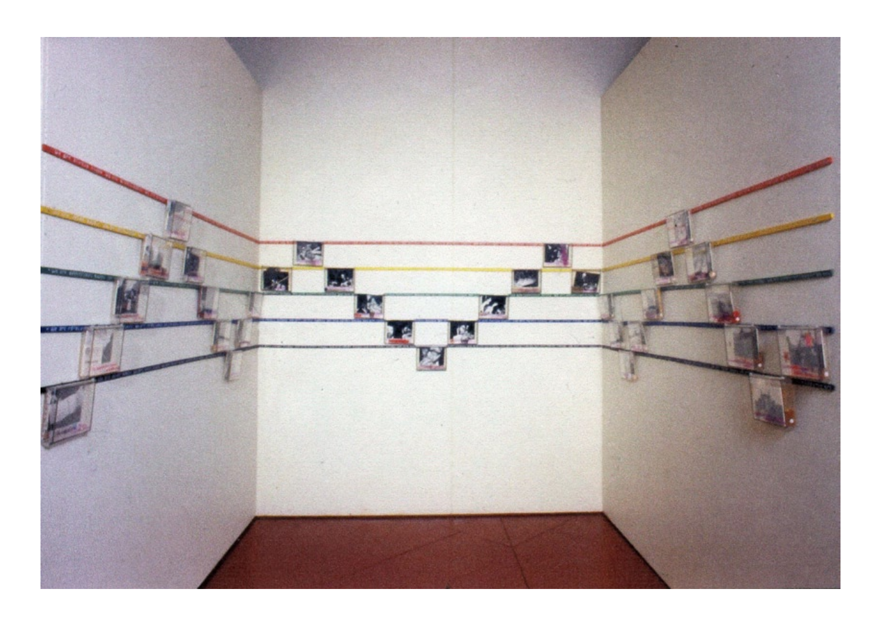
всегда счастливы,
часто счастливы,
периодически счастливы,
изредка счастливы,
периодически несчастны,
часто несчастны,
всегда несчастны,

Вместе с фотографиями в коробках «консервированы» также разнообразные предметы бытового обихода, как, например, катушки ниток, лак для ногтей, волосы, профсоюзный билет и пр. Последовательность событий прослеживается не только визуально, но и фиксирована литературно, т.е. на каждой прозаичной временной «капсуле» написана строчка стихотворения, постепенно складывающегося в полную неги «Майскую ночь» Фета, вносящую оттенок безвременья в эту документальную инсталляцию. До фотосъемки был написан или вернее создан сценарий, как для документального фильма, который развивается и по плану, и в тоже время спонтанно. Это своего рода театр присутствия. Съемка следует режиссерской установке, а артисты играют в реальность. Таким образом документальность советской ситуации свадьбы с ее загсом, паспортной волокитой, свидетелями, посещением могилы неизвестного солдата, веселым застольем, утром молодоженов, мытьем жениха и походом на Красную площадь - все это переплетается с мифологической темой дионисийской мистерии, т.е. свадьбы сатира и нимфы. Как впоследствии показала жизнь, это был удачный брак Любови и Виктора Новацких, двух колоритных богемных людей с разницей в возрасте в 29 лет. Старый друг Юрия Соболева, Виктор Новацкий был регулярным фотографом наших перформансов, внося в этот процесс творческую случайность и вальяжность. Сын зам. министра пищевой

промышленности и актрисы, по смутному предположению из рода Радзивилов, он был врожденным сибаритом и театралом, сохраняя неувядающую свежесть интересов к фольклору и особенно русскому вертепу. Он долгое время работал с ансамблем народной песни Дмитрия Покровского. Вместе с Виктором и его женой красавицей Любой мы не раз ездили по стране и летом снимали соседние дачи в Кратово, где работали над перформансами.

Многие ранние перформансы не входили ни в какие альбомы, а были зафиксированы в серии последовательных фотографий («Беседа», «В разных возрастах», «Групповой переход из позитива в негатив», «Викторина», «Яйца» и др.) Например, в триптихе «Яйца» первая фотография представлена монтажом,

Инсталляция «Переменчивый график счастья», 1978, фото Игоря Макаревича. 34 пластмассовых коробки-капсулы, каждая 18 x 21 x 4 см, с фотографиями, текстом и разнообразными предметами переставляются по спектральным рейкам, обозначающим различные состояния. Коллекция Zimmerli Art Museum, Нью Джерси.



где согнутые в позицию зародышей мужская и женская фигуры вмонтированы в два больших яйца. Все начинается с яйца (ab ovo) - так римляне переделали древнеегипетский афоризм «истина в яйце», отдав яйцу начало, но оставив свою истину в вине (in vino veritas). На второй стадии происходит, условно говоря, «казнь» яйца на сковородке, т.е. разрушительный период, предшествующий образованию новой формации. И последняя стадия символизирует реализацию или обратимость необратимого процесса - мы едим эти яица. Вечеря в тайне. Этот перформанс развивается как риторнелло в музыке барокко, возвращаясь к тому же, с чего он начат, но уже в более высокой октаве. Вся акция построена на принципе уробороса, змея, который заглатывает свой собственный хвост и таким образом постоянно питает и возрождает себя через самого же себя.

«Беседа», 1975. Текст под фотографиям слева направо: Валерий беседует с царевичем Дмитрием, Римма беседует с Кейджем/ Валерий беседует с Пием 9, Римма с Сарой Бернар/ В. с Тамерланом, Р. с Юрием Гагариным/ В. с Лао-Цзы, Р. с Кропоткиным/ В. с Жанной *д'Арк*, Р. с Сафо/ В. с Мичуриным, Р. с Платоном/ В. с Картером, Р. с Рамзесом 16/ В. с Св. Франциском Ассиским, Р. с красной кавалерией/ В. с Леонардо/ В. с Зигмундом Фрейдом, Р. с Екатериной *II*. Фото Виктора Новацкого. Коллекция Zimmerli Art Museum, Нью Джерси.



«Яйца», 1977. Перформанс в трех действиях: зародыши в яйцах – «ab ovo» (все начинается с яйца); яйца на сковородке и жертвенный ужин. Вечеря в тайне. Фото Виктора Новацкого.



Групповой перформанс «Викторина» был построен на технике спонтанного театра «присутствия» всех участников, в довершение чего им было предложено право голоса на его интерпретацию.[3] «Викторина» заключалась в том, что каждый участник должен был отгадать, в какой последовательности смерть унесет всех пронумерованных от 1 до 11. При этом каждый выбирал себе номер на свое усмотрение. Список ответов является литературной частью этой работы. Как и следовало ожидать, ответы поступили в соответствии с возрастом и полом, варьируясь от детской неуверенности и женской опаски до интеллектуализма, одного из типичных признаков самоутверждения мужчины. Какой из этих вариантов выбора окажется ближе всего к реальности – время покажет. «Время отличный учитель, но, к сожалению, он убивает всех своих учеников», – как заметил Гектор Берлиоз.[4] Сами мы ответили на этот летальный вопрос сухо концептуально или строго арифметически. Не вмешиваясь в свободу выбора каждого участника, Валерий сознательно оставил номера в том порядке, в котором они сами их себе выбрали, что уже и являлось подсознательным коллективным ответом, каким бы случайным или латентным он ни был. Часто провидение совпадает с якобы свободным выбором человека. К этому можно добавить, что судьба может заботиться о человеке больше, чем он заботится о себе сам; и смерть не является исключением. Если душа бессмертна, то смерть всего лишь перцепция конца. Отсюда следует, что каждый участвующий в викторине сделал выбор согласно своей перцепции. Какая же душа не переживала свои собственные похороны! «Выход в день» - так на самом деле древние египтяне называли свою книгу, фигурирующую в настоящее время под названием «Книги мертвых». «Мертвой» она является, главным образом, для «мертвых душ». В этом контексте слова Иисуса:«Предоставь мертвым хоронить своих мертвых» (Л. 9:60) имеют ту же подоплеку.

Перформанс «Зоо - homo sapiens» является одним из кардинальных в нашем московском периоде. Он наводит на размышление о первородном состоянии человеческой натуры, на то, что условно можно определить выражением «в чем мать родила». Во время русской Бьеннале в Венеции в 1977 он попал в фокус внимания



«Викторина», 9.5.1977, Быково, фото Николетты Мислер. Участники перформанса: Галина Малик, Николетта Мислер, Вячеслав и Леонид Сохранские, Мариза Торчия, Александр Урусов, Иван и Евгения Чуйковы, Олег Яковлев.

западной прессы. Кроме всего прочего перформанс затрагивал запретный плод советской идеологии, запрещавшей изображение обнаженного тела в его «парно- и однографическом» (по выражению одного милиционера) значении. В целом он был интерпретирован как символ заточения русской культуры, хотя мы вкладывали в него значительно более широкий смысл. Корреляция anima - animus (дословно «душа» в женском и мужском роде, лат.) касается сразу нескольких аспектов: гендерной и социальной позиции человека в обществе, дионисийского элемента, который пронизывает фривольный принцип богемной жизни и, главным образом, библейского мотива, который напоминает нам о судьбе Адама и Евы. Именно в их «шкуре» и живет человечество. Из-за этой фотографии, неоднократно репродуцированной в прессе в то время, у нас возник-

ли проблемы с советским «раем», который мы решили покинуть сами, не дожидаясь на то приглашения.

Язык лирической двусмысленности доминировал не только в наших концептуальных объектах, но и в перформансах, которые мы делали не на показ, а скорее внутренне жили в них, кодируя мистерию жизни в аллегорические мизансцены. В их мотивах были скрыты многие мифологические ходы, которые нам предстояло испытать в целостном жизненно-творческом комплексе. При всех своих допусках случайностей наши перформансы следовали формирующей их идее. Во многих из них присутствовало желание заглянуть за занавес биологической избранности человеческой природы. Если учесть, что всякая неконвенциональная метафора нарушает баланс общепринятого, то и клетка, использованная в этом перформансе, предохраняла нас в какой-то степени как на родине вероломной пропаганды, так и в стране золотого тельца. Мир не так велик, каким мы его представляем. Этот зоологический эксперимент символизировал интуитивную изоляцию вплоть до точки соприкосновения с бессознательным в виде анимы и анимуса. Речь идет о символической мистерии падения духа в плоть, буквального его воплощения в трехмерном измерении нашего мира, который древние греки ассоциировали с кубом материи или, попросту говоря, клеткой.

Клетка может быть ментальной, эмоциональной и физической, а может объединять все три варианта в одном. Можно сказать, что «свобода это осознанная необходимость» ограничения, и, естественно, в результате ее осознания возникает желание освободиться от такой свободы. Разумней было бы перефразировать «осознанную необходимость» в «необходимость осознания» (сущности жизни), которое, как правило, предшествует, но не гарантирует осуществимость цели. В таком случае клетка не только лимитирует, но и каким-то образом предохраняет, способствуя общему процессу формации или скорее реформации психики. Осознание же ситуации может вести к катарсису (наилучшим полем его приложения является жизнь творческого человека, которая зачастую резко отклоняется от общественных норм), в результате чего в мышлении может произойти переворот или метаноя, переосмысление и возврат к первоисточнику.

Такого рода изменения совершаются в изолированной ситуации, метафорой которой может служить кокон, в который закручивается гусеница, но вылетает из него

«Зоо – homo sapiens», 17.2.1977,
фото Виктора Новацкого.



бабочка. Безусловно, подобная трансформация в человеческом характере — это явление довольно редкое. Духовно подключенный человек отличается от обычного в той же пропорции, как обычный отличается от зверя. Для этого должны быть объективные предпосылки, способствующие избавлению от симптомов так называемого «натурального человека», обитающего в бестиарии цивилизованного мира.

Перформанс «Костюмы», названный однажды «живым платьем», развивает уже начатую тему в «Зоо — homo sapiens». Тело здесь представлено в качестве платья из мешковины, прикрывающего «душу» - примерно в такую же власяницу, как в мешок, попадают библейские герои, покинув рай. Съев запретное яблоко, с которого начинается вся история, anima и animus оказываются фиксированы в физическом теле со всеми вытекающими отсюда последствиями пропитания и содержания этого тела. Самое радикальное значение человеческой клетки скрыто за «падением» души в тело, в амальгаме материи с сознанием, которое вынуждено разделять с телом свое жизненное состояние и даже свои мысли. Порой кажется, что большинство людей вообще мыслит не головой, а туловищем. Попытка достичь независимость в духовном плане невольно тянет за собой необходимость перешагнуть не только инстинктивные импульсы внешнего мира во всей их гротескной федерации, но и всякую форму костюмирования души. Если тело можно назвать костюмом, приросшим к душе, то в этом перформансе, казалось бы, сосредоточенном на неком телесном маскараде, на самом деле уже был закодирован момент бестелесности. Все наши обнаженные образы в живописи, в перформансах и фотографиях отражали не эрос как таковой, а процесс его сублимации - от очищения плоти до очищения от плоти. Отсюда и инверсия: костюм прикрывает голое тело, которое нарисовано на этом же костюме.

Со временем «телесные костюмы» в нашем искусстве приобрели несколько иную форму. В фотографиях фигура человека стала изображаться с помощью разных средств: волос, листьев, семян, с помощью огня, воздуха и пустоты. Как например, в фотокон-

«Костюмы», 1.5.1977, перформанс, фото Виктора Новацкого.



цепте «Лодка» (стр. 498) и одежда, и весло, и лодка, и «маяк» – все сделано с помощью собственных средств. К этой работе вполне приложима римская пословица «все свое ношу с собой» (omnia mea mecum porto). Такое ощущение, что на подобной лодке мы отчалили из России, уезжая в полную неизвестность.

Постепенно наш московский концептуальный период подходил к концу. Когда европейские искусствоведы стали просачиваться в русскую культурную среду, мы их провели по квартирам и мастерским наших друзей и помогли собрать материалы для фактически первой статьи на западе о русском концептуализме в журнале «Flash Art» в 1977 году, что и потянуло нить к внеочередной восточноевропейской биеннале, которая проходило в Венеции в этом же году. В Европе был заметен интерес к русскому искусству и особенно к концептуальному жанру, так что после Биеннале выставка ездила еще пару лет по разным музеям Европы. В Москву, как через плотную дверь, тянул интернациональный сквозняк современного искусства. С занесенной этим ветром австрийской художницей Ренатой Бертлманн (Renate Bertlmann) в 1977 году мы сделали серию совместных перформансов и объектов. Все наши работы этого периода, включая перформансы и объекты, касались метафизических понятий, а подобный интерес к сфере идеального и абсурдного всегда грозит активизацией своего оппозита - над нами уже качался маятник отъезда, и территория реальной гипербытовой материи уже поджидала нас в Нью-Йорке. Когда же Риммины кубики опять были выставлены на следующей интернациональной Бьеннале в 1978 году, пришла пора собирать вещи.

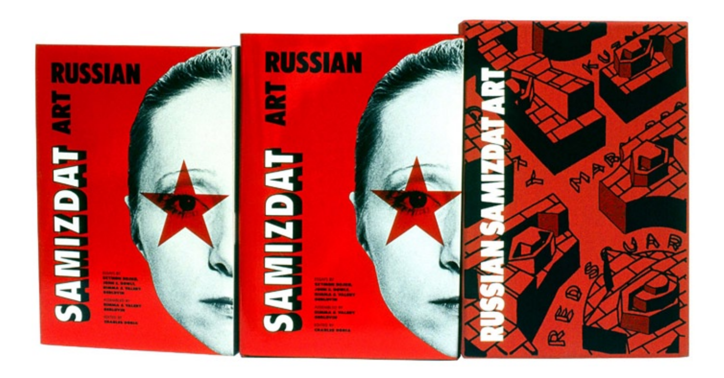
Поэт Всеволод Некрасов, который первый узнал о нашем решении уехать, навестив нас на даче в Кратово на мотоцикле, коротко отчеканил в своем метком стиле: «Куда же вы? Нас и так мало!» Мы раздали многие свои работы друзьям, оставили свою мастерскую Эдику Штейнбергу, а многие художники предложили нам на выбор свои работы. Эрик Булатов нарисовал два Римминых портрета цветными карандашами нам и себе на память. Один из самых замечательных людей в нашей жизни Андрей Абрамов, можно сказать, благословил нас перед дорогой, наскоро обучив нас ремеслу реставрации,

пригодившемуся на западе. А собираться в этот напряженный момент помогал нам друг тех лет Игорь Макаревич, за что мы ему благодарны.

И последняя капля в этой истории: на наших проводах, отснятых Игорем, Андрей Монастырский сделал спонтанный андрогинный перформанс своего «alter ago», накрасив лицо женскими помадами, возможно, не без влияния шампанского, которое провожающие несли и несли в этот вечер. Проводы прошли в каком-то диком веселии, как «Поминки по Финнегану». 26 июля 1979 года мы улетели из Москвы. Спустя два года Игорь Макаревич прислал нам в Нью-Йорк групповую фотографию с нашей «горящей тенью» в ночном подмосковном пейзаже. А в это время мы уже находились в иной сфере существования, первые шаги в которой были натуральным продолжением нашего образа жизни в Москве.[5]

Игорь Макаревич, «Герлы», 1981, замедленная съемка, пять человек выписывают буквы в воздухе фонарями.





«Русский самиздат арт» (Russian Samizdat Art, Willis, Locker and Owens, New York, 1986). Слева направо: книги в мягкой и твердой обложке и лимитированное издание в коробке с шелкографиями Вагрича Бахчаняна, Генриха Худякова, Виталия Комара и Александра Меламида, Михаила Чернышова и нашими.

В Америке мы попытались суммировать свой опыт жизни в России в книге *Russian Samizdat Art* («Русский самиздат арт»), которая вышла на английском языке в 1986 и в 1990 в Варшаве на польском.[6] Нам предложили ее написать в результате потока рецензий в американской прессе на выставку под тем же названием, которую мы организовали в Нью-Йорке в 1982 г.[7] Реакция искушенных зрителей американского метрополиса отразилась в первом же ревью в журнале «Нью-Йорк», где статья начиналось с места в карьер: «Галерея выглядит так, словно здесь только что прошла стачка почтовых работников...»[8] «Русский самиздат арт» стали запрашивать в разные места, в результате чего она превратился в выставку-передвижку. Каждый раз мы меняли ее инсталляцию в зависимости от условий предоставленного нам помещения, сохраняя присущую ей атмосферу русской квартирной выставки, избы-читальни и в какой-то степени балагана. В итоге зрелищная экспозиция концептуальных книг-объектов 40 русских художников и поэтов была показана в 11 выставочных залах Америки и Канады и «катапультировала» в 1984 году в Лос-Анджелесе во время Олимпийских игр, которые бойкотировал Советский Союз, что еще больше

акцентировало внимание на ней. В конце концов, ворох прессы привлек интерес нашего будущего издателя. При выходе в свет этой книги нам позвонил из Греции коллекционер Г.Д. Костаки, с кем мы были знакомы с московских времен, поздравил и сказал, что в будущем она будет разыскиваться так же, как редкие книги русского авангарда.

В этом же контексте следует упомянуть групповое издание в жанре концептуального самиздата, которое в начале 70-х мы предполагали выпускать в одном подлинном экземпляре, каждый номер которого имел свою тему и свое название. Из задуманного мы смогли издать только полтора таких сборника – «Воздухоплавание» и «Животный мир», который остался незаконченным. Уезжая, мы отдали все его остатки, как и многие другие наши и не наши печатные произведения, Андрею Монастырскому. А часть «Воздухоплавания» улетела с нами в Нью-Йорк. В нем ватманские листы одного формата были разнообразно использованы участниками номера и перепле-

Выставка «Русский самиздат арт» в галерее «Franklin Furnace», Нью-Йорк, 1982.



тены Валерием Герловиным в картонную обложку со скользящими по веревке буквами «В-о-з-д-у-х-о-п-л-а-в-а-н-и-е». В 1976-77 гг. мы собрали и напечатали на пишущей машинке материалы для нового художественного альманаха, который, как предполагалось, должен был выходить в 8 экземплярах.[9]

Пользуясь старинным методом самиздата, в Нью-Йорке вместе с Вагричем Бахчаняном с 1981 по 1986 гг. мы выпускали лимитированным тиражом интернациональное издание «Коллективная ферма», состоящее из переплетенных в книгу конвертов, каждый их которых служил как бы мини-галереей для отдельного участника. Идея «конвертного» журнала пришла нам в голову спонтанно с находкой ее «подножного корма» - контейнера с новыми разнообразными конвертами, выставленного прямо напротив нашего дома с Сохо в результате «пресловуто-

«Воздухоплавание» сборник, 1973, 48 х 36 см. Слева направо: обложка Валерия Герловина, страницы с рисунками Андрея Монастырского, Никиты Алексеева; внизу страница с коллажными клапанами Льва Рубинштейна и конверт с письмом Ирины Герловиной.



го» капиталистического перепроизводства. В журнале использованы подлинные рисунки, ксероксы, печатки, коллажи, вырезки, шелкография и особенно монопринты, сделанные с помощью цветной копировальной бумаги. Каждый номер «Коллективной фермы» строился на определенном концепте, например, № 4 «Вундеркинды» состоял из подлинных рисунков детей, каждый из которых продолжил в своем стиле маленький коллаж, наклеенный в углу картонной страницы. Для коллажей были использованы фрагменты работ, перекрещивающихся с элементами детского творчества таких художников, как Миро, Дюбуффе, Пикассо, Поллака, Твомбли и др. Таким образом замыкалась цепь взаимообмена: дети художникам - художники детям, художники представлены коллажами, а дети настоящими рисунками. Самым объемным стал пятый номер журнала под соответствующим



6 номеров издания «Коллективная ферма», выпущенного совместно с Вагричем Бахчаняном, 1981-1987 гг., тираж 100/50 экз., Нью-Йорк. По часовой стрелке: № 2 «Письма в СССР», № 5 «Пятилетний план», № 4 «Вундеркинды», № 3 «Обед в почтовом отделении», № 1 «Колхоз», № 6 «Сталинский тест».

названием «Пятилетний план». 10 больших конвертов, переплетенных в книгу, представляют собой тематические собрания работ 37 участников: художников, искусствоведов, поэтов, писателей и композиторов из разных стран мира. Каждый конверт посвящен отдельной теме («Социальный инстинкт», «Биосинтез», «Индустрия», «Подсознатели», «Звукозрелище», «Запретный плод», «Деньги» и пр.), и включает трех-четырех авторов, как правило, работающих в разных жанрах. В основе этой публикации лежал не детерминизм, а своего рода динамический порядок, подразумевающий интуитивную мистификацию модели мира, где реальность утопии и утопия реальности попадают в один конверт. В число подписчиков этого конвертного журнала входили не столько частные коллекционеры, сколько публичные заведения, как например, Музей современно искусства в Нью-Йорке.

Но прежде, чем мы обратимся к американскому периоду нашего сотворчества, сделаем нелирическое отступление от визуального языка и коснемся теоретической стороны концептуализма.

Выставка «Русский самиздат арт» в галерее «Washington Project for the Arts», Вашингтон, 1982-3.



О концептуализме

В 70-е стратегическое искусство самиздата (соединявшее в себе литературный и новорожденный концептуальный жанр) было новым общественным феноменом в роли антидота тоталитарному мышлению и одновременно универсальным методом свободного творчества. В 1977 году в статье, опубликованной позднее в первом номере журнала «А-Я», мы написали, что «концептуализм имеет самую благодатную почву в России и является наиболее актуальным и животворным этапом русского искусства». Многоплановый эзопов язык со скрытой социально-философской подоплекой стал одной из характерных черт этого художественного направления, особенно при учете фона, на котором он развивался в России, в стране резких контрастов, скрытой от глаза лирической красоты, пространственной пустоты, скуки и дикости, замешанных на драматических взрывах истории. В необъятных степях русской государственности философия никогда не была развита как чистая дисциплина (как, например, в Германии), но она основательно пропитала литературу и искусство, «которое нам дано в защиту от смертоносной правды жизни», как добавил бы Ницше. В официальной литературе царила свобода слова от содержания; как всегда не поощрялось свежее «думовение» ветра, а интеллигенция мучилась не столько угрызениями, сколько «угрозами» и «грезами» совести. И все-таки русское неофициальное искусство было наиболее интеллектуальным и глубоким именно в этот период 70-х, и, если позволить себе эвфемизм, являлось в каком-то смысле искусством масонской ложи. Получая психологическую поддержку интеллигенции (что тоже являлось нетипичным явлением для запада), этот новый жанр «настаивался» в герметичном сосуде культурной среды России, где согласно советской конституции почти все было разрешено «de jure», но запрещено «de facto».

После долгого инкубационного застоя это явление было подобно высиженному яйцу, из которого пробовал вылупиться «гадкий концептуальный уте-

нок». В тот некоммерческий период андерграунда, как в молодняке зоопарка, все или почти все художники росли вместе. Но в конце концов детство кончается, и звери вырастают, кто в травоядных, кто в хищников; некоторые же переезжают в другой зоопарк. К тому времени уже начала формироваться доморощенная социальная иерархия и в анналах независимого искусства, в котором уже намечались свои домоуправы, вии и панночки, и начиналась борьба за распределение мест. Оставив «свое концептуальное место» в России, на которое сразу же устроились другие, мы двинулись в мир в какой-то степени без привязанности к месту и времени своего действия. Хотелось соприкоснуться через свое искусство и жизнь в целом с архетипическим и вневременным. Идеи, которыми мы руководились, не исчерпывались национальными корнями, а касались общечеловеческих культурных ценностей, поэтому и отъезд был вполне закономерным. С тех пор многие факты того времени (особенно касающиеся начала концептуализма в России) были реинтерпретированы субъективно главным образом из-за борьбы за первенство и пробелов в этике, свойственных человеческому миру в целом.

В интернациональном разряде русский концептуализм появился довольно поздно и посему на западе всегда будет считаться деривативным. Учитывая это, мы всегда предпочитали использовать более конкретное определение — «концептуальный самиздат», поскольку оно отражает кардинальную сущность этого явления в его необычном для запада контексте, т.е. в позиции андерграунда, по крайней мере, в тот период России, которому принадлежало наше творчество. Понятие это следует интерпретировать не в узком литературном аспекте, а как генетическое явление советской действительности, поскольку не только литература существовала за счет «сам-себя-издата», но и искусство в целом самоутверждалось и самосохранялось таким же образом: самотеком и само по себе. Кажущееся шуткой выражение «самиздат и там издат» на самом деле свидетельствует об его историческом и международном статусе и не стоит его смешивать с fluxus или arte povera, что иногда делают из-за привязанности к иностранным терминам.

Наш личный опыт жизни в двух измерениях времени и места (тогда и сейчас, в советской России и в Америке) подобен качанию маятника от идеологического материализма к материализму физическому. В творческом сознании и тот, и другой в лучшем случае могут только вызвать реакцию, которая легче всего поддается выражению с помощью абсурдистских средств. Обычная речь или визуальный документализм не могут передать скрытых возможностей человеческого сознания, в то время как символы и парадоксы, идущие за пределы линеарного мышления, касаются живого нерва его глубокой интуитивной подоплеки. В самой такой технологии присутствует некоторая возможность приближения к истине, но не впрямую, а скорее окольным путем парадокса, который, как светлячок, в темноте своими мгновенными вспышками высвечивает архетипическую идею, затемненную от человека не столько слоями быта, сколько его собственной косностью. Не хотелось бы только ставить акцент на том, каким светящимся местом наделила природа светлячка. Поскольку многих концептуалистов и «самиздатчиков» по темпераменту можно отнести к группе, которую древние греки мифологизировали в образах сатиров, то эта метафора не противоречит художественной действительности.

Не через чувственное восприятие, а через глаз интуиции и глаз интеллекта в концептуальном жанре преломляется долгая процессия изящных искусств в ее ключевых ингредиентах, ее прототипах и кодах. Отсюда возникает еще одно свойство этого жанра: условный максимум информации часто выражен в относительном минимуме формы. Минималисты тоже могут претендовать на это свойство, которое в их случае не выходит за пределы эстетики, но в самой этой претензии уже содержится концепт. В какой-то степени все дороги ведут в Рим концептуализма, видимо поэтому в России из-за отечественной дремучести, преклонении перед авторитетами, а зачастую и просто по связям, к концептуалистам причислили всех живописцев, у кого в картинах присутствовал хоть какой-то иррациональный элемент. Существует много лабиринтов массового мышления, есть его отдельные гильдии,

куда относится и концептуализм в качестве популярного направления, о котором много пишут. Для одних концептуализм – это какая-то семиотика, для других метафизическое «таинство» мыслей мутной головы; а главное, в нем видят лейтмотив разложения – распада идеи и формы, вместе взятых. Естественно, культ помойного ведра требует теоретического подкрепления, в результате чего искусствоведческий «концептуализм» благополучно слился с понятием деконструкции.

Зачастую этот жанр смешивается с комментариями к нему, превращаясь в искусство нанизывания софизмов. Образ неполноценности выдается за образ наполненности, порождая обширную члено и нечленораздельную герменевтику. К сожалению, интеллект склонен к той же ограниченности, что и инстинкт, и далеко не всегда способен ставить благоразумные пределы в своих суждениях. Светская культурология базируется, главным образом, на своих корпоративных связях и канонизирует вторичное, разрушительное, псевдодуховное и все то, что способствует так называемой деконструкции реальности. Все это имеет смысл в случае подготовки почвы для чего-то нового, более совершенного, а не ради разложения, порождающего следующую форму разложения в длинной цепи девальвации мира. Всецелостная полнота включает в себя и свое отрицание, а отрицание не включает ее, оставаясь частичным. В довершение можно сказать, что в достаточно короткий срок, отпущенный нам в соединении духа, души и тела, культивировать только социальные и физические пороки последнего – это большой ущерб и для личности, и всего ее окружения.

Несовершенство всегда образует тень и пустоту вокруг совершенного, образуя частичный или полный его эклипс, провоцируя оазис беспорядка и нигилизма. Как говорится, правда бездонна, но и неправда тоже. Это не является исключительным фактором нашего времени, а вкраплено в априорную дихотомию жизни в целом. Концептуальный жанр в равной мере может служить и тому, и другому, выбор же зависит от уровня развития личности. Сознание и психофизические центры каждого человека функционируют в конструктивном и деконструктивном аспекте (в их разнообразных

пропорциях) или вообще никак не функционируют, как это происходит у человека массового сознания. Тот факт, что в настоящий момент в искусстве «смешались кони, люди» и оно переполнилось разного рода кентаврами, склонными к бурной жизни с эксцессом экстравертного, не означает, что семантика добра абсолютно потеряна. Древние китайцы по этому поводу говорили, что «по слову и по рисунку распознается благородный и ничтожный» и что «все люди получают выгоду от того, что совершенно мудрые делают то, что им положено»[10], как в обыкновенной, так и в «концептуальной» жизни. Как когда-то в 70-е мы чувствовали, что будущее за концептуализмом, так и сейчас мы предполагаем, что на следующем (как всегда временном) этапе русского искусства ведущее место должны занять духовно-нравственные тенденции (не путать с религией и нью-эйджем) и утверждающий мотив самосознания.

Массовое сознание, воспетое в поп-арте, в концептуализме является плацдармом, с которого делается прыжок в абстрагированную форму выражения, часто не без иронии. Мы видим не изображение того или иного явления, а его концепт. Поскольку за этим концептом стоит персона художника, то в этом жанре весьма специфически скрещиваются понятия абстрактного и индивидуального. В этой связи следует коснуться темы формирования личности под влиянием художественного процесса вообще и концептуального мышления в частности. Оно оперирует понятиями от наиболее общих до более частных, включая и чисто индивидуальные всплески художественного сознания. У одних они проявляются, условно говоря, в виде визуальной философии, у других выражены пиктографической социологией или психологией. Важно, что, оперируя художественными символами и знаками, концепты «кодируют» многие понятия бытия.

С одной стороны творчество апеллирует к индивидуальному сознанию и тяготеет к самоопределению, но тем не менее представляет одно из течений внутри коллективного аспекта культуры. Искусство требует зрителя. Художник же его любит и не любит одновременно, потому что он всегда претендует на индивидуализацию в рамках коллективности. Но в подобной

фрагментации гармонизация личности практически не возможна. Творческий человек, который не может оторваться от социума, питается его же конфликтами, агревированными своими личными конфликтами. Тут следует напомнить, что в 70-е новый для России жанр был ярко противопоставлен коллективному образу жизни, который в советском контексте имел кардинальное значение. Но и мир за пределами советской коллективизации такой же массовый, был, есть и всегда будет; в основе этого явления не столько манипуляция руководящих элементов народом, это всего лишь надстройка, а сущность взаимоотношения самих человеко-единиц, из которых складывается общество. Коллективный социум существует везде, где есть коллектив, который имеет имманентную тенденцию к нивелированию личности и ограничению ее индивидуального творческого выражения. Отсюда следует, что без понимания, как функционирует это море человеческих душ, нельзя даже и пытаться вылавливать его Левиафана. Стоит еще раз подчеркнуть, что психофизический организм — это не сознание и тем более не самосознание; это всего лишь биологическая натура, заряженная унаследованными от природы импульсами. Тень ее присутствует в недрах подсознания каждого интеллектуала, мудреца и даже святого; все зависит от степени ее подчиненности мозговым центрам. Концептуальное мышление занимается именно развитием этих центров в купе с эстетической осведомленностью. И первые ступени осознания делаются через язык визуальный, литературный и концептуальный, а не теоретический и философский, который мало кому доступен из-за своей сложности.

Художник — это не только концептуальный фантазер и экспериментатор, демонстрирующий свои достижения в выставочных залах и оперирующий в общем процессе обмена ценностями, которые ему приносят средства существования. О гвардии таких художников здесь не идет речь. Все имеет тенденцию к размножению и группировкам; и даже индивидуальное творчество маленькой ячейки художников периода 70-х в конце концов привело к образованию целой толпы концептуалистов в 80-е, которая не переставала расти. И как всегда толпа, даже самая изощренная, вносит коррозию в творческий

процесс, образуя «толкучку в очереди» за продуктами художественного питания, периодически выдвигая имена наиболее напористых фигур. Но оставим этот вопрос «пунктуальных» ошибок времени в покое и обратимся к вневременной теме. Попробуем подытожить приведенные ранее наблюдения в отношении личности, чье художественное мышление выходит за параметры групповой души той или иной культурной среды. Естественно, что каждый художник уже сам по себе художество; и в какомто смысле, оба они являются переплетенными воедино причиной и следствием, как самого себя, так и своего искусства. Однако глубина этого переплетения определяет многое. Именно в ней рождается возможность соприкосновения с тем сублимированным сотворчеством художника и трансцендентного источника, к тайне которого каждый истинный художник подключается в той или иной мере и становится своего рода проводником гармоничного языка мироздания.

Все подлинно талантливые люди излучают импульс, поднимающий творческий процесс над материей быта. Когда о художнике говорят, что он мастерски отобразил свое время, нам это кажется ограниченным пониманием искусства, которое не является ни бытописательством, ни сатирой. Истинный творческий импульс сохраняется не столько в историческом времени, сколько во времени сакральном. Он подсоединен к безвременному источнику не внешней формы жизни, а ее внутреннему содержанию и значению, т.е. тому скрытому вертикальному процессу существования, который противостоит давящей горизонтальности жизни. Художник живет и видит через искусство, при этом его творчество является продолжением не только его характера, но и мышления, выходящего уже за пределы исключительно личного. Искусство жизни и жизнь искусства переплетены — это бесконечный процесс мутаций подобно блуждающему между двумя полюсами заряду: от конденсации духовного в материю и назад — к испарению материи в трансцендентном.

В обычной жизни об этом можно говорить только чисто символически, ибо серьезное достижение в этой области требует серии переключения скоростей с физического дыхания на дыхание психическое и мен-

тальное, а с них переход на духовное. Экстравертный и интровертный взгляды на мир пересекаются в точке, которая, как кротовая нора в современной физике, ведущая в другое пространство, является преддверием иной формы сознания, характеризующегося непривязанностью, непредвзятостью, нематерьяльностью и всякими прочими «не», которые необходимы для формирования освобожденного от шлаков сознания. Короче говоря, сознание необходимо поднимать над материей - это первая исходная предпосылка духовной формации. Mind over matter. И в арсенале приемов и методов концептуального искусства тоже можно найти художественные средства и способы, удобные для подобной трансформации, как скажем, использование архетипов, которые условно служат астральными трафаретами для всевозможных формаций, будь то типы характеров и лиц, явлений и событий, всяких существ и предметов.

Перемещение центра тяжести с физического на трансцендентное является одним из центральных секретов жизни, о котором можно говорить только иносказательно, поскольку все понимают, интерпретируют или скорее даже «мизинтерпретируют» это только согласно степени своего развития. Не только религия и мифология, но теоретическая наука и искусство могут вплотную подходить к этой теме, пользуясь своими специфическими средствами. В концептуальном искусстве в этом случае пользуются не только художественными приемами, но и ментальными, а также пародийными элементами, которые у некоторых часто преобладают над эстетическим. Для нас же концептуализм служит техническим приемом в более глубокой работе, в алхимическом процессе трансформации мышления. В своей основе концептуализм представляет собой хотя и художественное явление, но в какой-то степени онтологического порядка. В этом жанре перекрещиваются многие пласты искусства, философии, психологии, мифологии, социологии, при этом мышление, направленное на многие принципы бытия, выражено творческими концептами. Мы видим не изображение того или иного события, а его концепт. Оперируя художественными символами и иронией, этот жанр позволяет

кодировать многие экзистенциальные понятия, но при этом остается жанром в рамках искусства.

В заключение несколько слов о конкретном преломлении упомянутых тенденций в нашем творчестве. Стиль, свойственный нашим московским работам, отличался тем, что во всех произведениях, будь то объекты, проекты или перформансы, был сознательно использован характерный метод концептуализма как практически, так и теоретически, в отличие от многих художников, вкраплявших концептуальные детали в свою станковую живопись или попартистские объекты. Это было искусство мышления концептами с формально законченным самостоятельным языком с его ментализированной и лаконичной эстетикой. В отличие от Комара и Меламида, которые в это же время работали в социально-политическом контексте, наш подход был обусловлен мифологическими и философскими идеями - скорее это был язык диагностики и интерпретации архетипических сущностей. Они называли себя соцартистами, а мы себя концептуалистами. На этот счет Борис Орлов вспоминает в своем интервью: «Герловины внедрили в наше сознание слово «концепт», до них никто его даже не произносил»[11]. Мы предпочитали оперировать абстракциями, используя типическое с вневременной мифологической позиции, а не с точки зрения социума и его хаотической истории, написанной его же детищем, т.е. собирательным количеством разнокалиберных обозревателей, неспособных отпочковаться от этого социума и его механических законов, и посему мыслящих теми же ограниченными социальными категориями. В противовес можно добавить еще, что художественно-аналитическая образность, не вовлеченная в ежедневность и бытовизм социума, утилизирует иную форму видения более глубоких пластов и срезов жизни, скрытых за поверхностью общественных категорий.

После выхода книги «Русский самиздат арт», отдав дань прошлому, мы полностью отошли от организационной работы; вместе с ней «разорвалась пуповина» с чисто национальным тенденциями в нашем искусстве. Оно все больше выходило за рамки своего места и времени действия, вбирая в себя не только интернацио-

нальный импульс, но и вневременные параметры идей. И по сознанию, и по образу жизни мы вошли в более интровертную форму существования, которая требовала большой концентрации и особенно в работе над новой серией фотоконцептов.

----

[1] «Римма Герловина и Валерий Герловин», журнал «Zoom», интервью, портфолио 8 имиджей, обложка, интернациональный номер (англ./итал.) и японский (япон./англ.), май-июнь 2006, стр. стр. 40-49; русский номер (рус./англ.), июль-август 2006, стр. 2-11.

[2] St. Augusine, «Ep. Johannis at Parthos», tr.2, n.14, quated by Maister Eckhart in *Sermons & Trearises*, tr. M. Walshe, (Boston: Element Books, Inc, 1987), v.2, Serm. 63, p. 119.

[3] В свободный состав непринужденных исполнителей разных наших загородных перформансов входили Алик Сидоров и Иван Чуйков, оба со всей своей семьей, Вячеслав Сохранский с сыном, Александр Урусов, Олег Яковлев, Николетта Мислер, Мариза Торчия, Любовь и Виктор Новацкие и их родственники, Анатолий Аникеев и др.

[4] The Hutchinson *Dictionary of Biography* (UK, Oxford: Helicon, 1994), p.64.

[5] Волею судеб самым первым нашим знакомым в Нью-Йорке и, можно сказать, другом был легендарный, как нам кажется, перформанс артист Терри Фокс (Terry Fox). Проездом в Америку у нас была выставка в галерее в Вене, где за месяц до нас выставлялся Терри. Это был человек с великолепным чувством юмора и изощренным вкусом cinema noir – характерный образец алхимического нигредо и в искусстве, и в жизни. В момент нашего приезда в Нью-Йорк у него была выставка в музее Модерн арт. Тогда вместе с женой он рентовал помещение в китайском районе (China Town). Вход в это полупустое жилище был подобен кротовой норе: в него надо было пролезать через вырубленную дыру в стене лофта его соседа, тоже художника. На этот счет Терри однажды пошутил, что какая-никакая, а его «клетка» все-таки больше нашей советской, имея в виду наш перформанс «Зоо». Он тогда серьезно поддавал и порой втягивал окружающих в эту свою «серьезность». Надо сказать, что наше общение часто носило форму спонтанного перформанса. В его цыганском образе жизни было много общего с нашей ситуацией транзита из одного мира в другой. Однажды с априорно пыльной полки он достал такой же пыльный членский значок со словом «member»

(остальные части от него были потеряны) и «торжественно» прикрепил его на Риммин пиджак. Терри был настоящий американский нонконформист – для нас это был большой поворот после общения с Макаревичем, Чуйковым, Булатовым, Кабаковым...

С художником тайваньского происхождения Течинг Хсиех (Tehching Hsieh) нас связывали долгие дружеские отношения, не смотря на некоторые разногласия по поводу «Книги перемен». В отличие от Терри Фокса он был угрюмо серьезным. Любимым писателем Сэма (как тогда его все звали) был Достоевский, и мы каким-то образом вписывались в его ориентальное представление о русском характере. Коммуникация была не столько вербальной, сколько через искусство, отчасти из-за его мурлыкающего китайско-английского, порой звучавшего, как «му-му». Спустя полтора года после нашей клетки «Зоо – homo sapiens» он сделал свою версию клетки, в которой он сидел 12 месяцев. Наша клетка была метафорической идеей, в то время как во всех его работах присутствовал поистине труд китайский с физической, возможно даже физиологической выдержкой. Мы работали в ментально-психологической сфере, хотя и использовали тело, а он изнурительно «экспериментировал» в материи. Познакомились мы сразу же после нашего переезда в Сохо в 1981 году, и Течинг помогал нам строить стену в нашем лофте, в чем он был эксперт. При этом он убегал каждый час на 15 минут, чтобы перфорировать карточку в своем годовом перформансе. Позднее он участвовал в нескольких номерах нашего альманаха «Коллективная ферма». Когда он год жил на улице, нам пришлось вынести ему столик прямо на тротуар, чтобы он мог ставить свою иероглифическую печатку на каждой своей странице. Не без курьезов обходилось, когда он являлся к нам, связанный веревкой с Линдой Монтано (Linda Montano) в еще одном годовом перформансе.

С Кэроли Шниманн (Carolee Schneemann) мы часто обменивались визитами. Однажды на ужин к нашему удивлению она принесла нам огромную связку чеснока, как она объяснила, от сглаза. Порой казалось, что она как-то даже опекает нас. Для репродукции ее работы в нашей «Коллективной ферме» она просто нам ее подарила на выбор. Естественный и широкий человек, Кэроли – бывало с улыбкой «журила» своего галерейщика тех лет Хатчинсона, который не платил ей за проданные работы, но все время водил ее в рестораны. Нам всегда казалось, что Кэроли это воплощение самой Венеры с ее обволакивающей красотой и дерзновенным нудизмом.

С Алланом Капроу (Allan Kaprow) мы встретились только в 1995 году. Он жил в Калифорнии и временно в Нью-Йорке остановился на втором этаже в галереи «Stainbaum-Krauss», где как раз в этот момент проходила наша выставка «Фотоглифов». Расположение было обоюдным и естественным,

не смотря на разницу в возрасте и в художественных корнях. Идея Аллана Капроу о хэппенинге ради хэппенинга и игры касалась только внешней стороны наших перформансов, в которых всегда присутствовали какие-либо эзотерические мотивы, что и было очевидно в выставленной серии «Фотоглифов». Интересно, что в своих беседах мы почти не затрагивали теоретические темы; все это давно устоялось и в его, и в нашем сознании и не требовало никаких выяснений. Сдержанный и скромный в своих манерах, Аллан очень интересовался Россией и был страшно рад и даже как-то удивлен, что мы и другие наши знакомые знали и ценили его хэппенинги еще в 70-е. Нас же в свою очередь удивило его удивление.

Остается только добавить, что через нашего близкого друга Джин Браун (Jean Brown), коллекционера дада, сюрреализма и флуксуса, мы хорошо знали многих американских представителей флуксуса, делали ли они перформансы или нет. John Cage «написал водой» sound track для нашего видео о Джин. Братья Geoffrey and Jon Hendricks были нашими соседями; в нескольких блоках от нас жили Alison Knowles, Ken Friedman и Richard Kostelanetz. Все собирались тогда в соседних с нами кафе «Ухо» или «Магуз», который был завешен картинами, которыми многие художники расплачивались за свои ужины. Но богемная среда интересовала нас только до поры до времени; в 1993 году мы уехали из Манхэттена загород, чтобы концентрированно заниматься новыми проектом, требующим медитативной пустоты. А пока это не произошло, отголоски нашего русского прошлого продолжали присутствовать в нашей жизни, гармонично смешиваясь с формально новой, но вообщем-то давно знакомой нам средой.

[6] Rimma and Walerij Gerlowinowie, «Rosyjska Sztuka Samizdatu», Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, Poland, 1990. В польском расширенном варианте был только наш текст, а в английской версии дополнительно мы пригласили двух западных специалистов по русскому искусству, Джона Болта (John E. Bowlt) и Шимона Бойко (Szymon Bojko), написать статьи о русских книжных изданиях начала 20 века.

[7] Выставка «Russian Samizdat Art» открылась в одной из известных в то время альтернативных галерей Нью-Йорка «Франклин Фернис» (Franklin Furnace). Подробнее обо всех изданиях и о выставке «Russian Samizdat Art» написано на нашем сайте www.gerlovin.com

[8] «Галерея выглядит так, словно здесь только что прошла стачка почтовых работников... На красной лестнице развешены различные книги; советские плакаты расстелены по полу, и таинственные карточки с номерами в очередь за продуктами рассыпаны, как конфетти... На перформансе во время открытия выставки самиздата книги были сброшены на головы зрите-

лям, как манна небесная израильтянам, однако в частнособственническом капиталистическом обществе разбросанные бесплатные книги моментально исчезли.» (*New York Magazine*, March 29, 1982, «The Red Letters» by Kay Larson).

«Самиздат, представленный на выставке, успешно демонстрирует ярко интеллектуальный, изобретательный, серьезный и одновременно игровой характер этого важного и витального явления в современном русском искусстве,» суммировала свой обзор выставки Ронни Коэн, защитившая диссертацию по русскому авангарду (*Artforum*, Summer 1982, «Russian Samizdat Art» by Ronny H. Cohen).

[9] В это издание вошли документальные записи бесед с Юрием Соболевым и с Комаром и Меламидом; раскадровка независимого художественного фильма Олега Киселева; визуальная картотека Всеволода Некрасова; манифест музыкальной группы композитора Артемова, наша теоретическая статья с фотографиями и вырезанной раскладушкой куба и рентгеновскими снимками Михаила Чернышова в качестве иллюстраций к конструкторным работам Валерия Герловина. Поняв, что такая рукотворная издательская деятельность у нас отнимает слишком много творческих сил, мы отдали весь готовый номер Виталию Грибкову, который в то время выпускал самодельный журнал под названием «Метки».

[10] Ян Сюнь, приводится в книге Е. В. Завадской, «Эстетические проблемы живописи старого Китая», Искусство, 1975, стр. 55 и Чжуан-Цзы, «Древнекитайская философия», Академия наук, 1972, том 1, стр. 254.

[11] «Искусство» 1-2, 2009, «Собеседники», интервью Виталия Пацюкова с Борисом Орловым. Полная цитата: «Герловины внедрили в наше сознание слово «концепт», до них никто его даже не произносил. Хотя сейчас и говорят, что первые концептуалисты — это группа Монастырского, это неправда. Первые были Римма с Валерой.»



«Позитив-Негатив», 9.5.1977.

ФОТОКОНЦЕПТЫ

Совместные работы

Разные циклы нашего творчества сливались в единое органическое целое, чей баланс, не смотря на колебания, каким-то образом поддерживался, подобно процессу в живом организме. Так в середине 80-х годов идеи, заложенные в объемных скульптурах и рельефах, начали обретать еще одну форму, сублимируясь в концептуальной фотографии. Она и раньше присутствовала в нашем художественном арсенале в виде полуподпольного течения, которое, наконец, вырвалось наружу фонтаном метафорических идей. Во всем своем обилии аллегорической наглядности постижения теоретического порядка начали реализоваться в эмпирической микроформе — в маленьких плоских негативах, готовых обрести в печати желаемый размер.

В мотивах наших ранних перформансов были скрыты многие мифологические ходы, которые нам предстояло испытать в целостном жизненно-творческом

«Фотоглифы», частный музей *Warehouse*, The Margulies Collection, Майами, Флорида.



комплексе. Рисунки и тексты на коже были для нас привычной медией еще в 70-е; но не столько формальным единством, сколько корнями мышления определяется тот факт, что в ранних московских перформансах уже были сделаны наметки для нашей будущей «фотоморганы» оптических иллюзий, закодированных слов, знаков и символов. Вместе с ее фотографической «памятью» открылось новое измерение: место концептуального объекта стал занимать «концептуальный» субъект. Происходило нечто вроде художественного «самовоспроизведения» или фотопроцессинга, который осуществлялся одновременно и в себе, и в искусстве, и в жизни. Визуальное повествование развертывалось поступательно и плавно, сохраняя определенную долю созерцательности, необходимую в процессе познания. Не смотря на разнообразие, концепты представляют собой одно целое, гармония которого базируется на проверенной временем формуле единства формы и содержания.

Фотоглифы

Первая фотосерия периода 80-х была построена на съемке крупных планов лиц с начертанными на них криптографическими словами и рисунками. Кожа служила нам пергаментом для рукописных визуальных формул, образно говоря, органической метафизики. Как известно, «сначала было слово»; и в нашей фотографии случилось также. Скрытый подтекст слова выражался через его визуальную модификацию на лице, в котором оно обретало витальность живого организма. Слова фотографировались, как люди, в разных ракурсах и интерьерах, не среди своего привычного вербального контекста, а на разных частях тела и чаще всего на лице, среди бровей, на лбу, щеках или шее. Таким образом выявлялась новая, буквально – лицевая сторона слова. Его изобразительность служила не формальным целям и не ради красного словца, а помогала доносить творческий интуитивный импульс, который, в свою очередь, уходил скорее к источ-

нику мысли, нежели к аналитическому мыслительному процессу, оккупирующему головы сухих интеллектуалов. Точные науки и искусство обладают совершенно различной по форме точностью.

Переключение с русского на английский не явилось препоной к творчеству, а наоборот придавало ему интернациональный характер. Живя в англоязычном мире, мы использовали те же принципы трансформации, что и в основе нашего родного языка – а «was» и ныне там. Пользуясь фотографией как самым типичным приемом отражения реальности, можно было трансформировать ее назначение, в буквальном смысле слова «перелицовывая» ее зеркальное отражение материи во внутреннюю созерцательность, которая в свою очередь выливалась в «о-лице-творение» понятий, слов и того, что последним выразить не доступно.

«Живая вода» *(Aqua Vitae)*
©1989, фотопечать с негатива.



Приемы визуальной поэзии позволяют не только игру слов, но целую хореографию их фигуральных образов. Например, бесформенная флюидность воды в работе «Aqua Vitae» («Живая вода») «зарифмована» в графическую форму играющих волн, из которых выплывают слова. Считается, что первичная жизнь (vita, лат.) зарождается в воде (aqua), отсюда и само крылатое выражение «aqua vitae» (живая вода); именно то, что она живая, и делает ее источником жизненной формации. Со дна этого акватического хаоса, обозначенного на фотографии вибрирующими линиями волн, поднимается новая жизнь (vita), что и написано красным цветом на ногтях, свободных от волнистой ряби. Эта «vita nova» или новая земля поднимается из воды с широко открытыми глазами. Рогатая буква «А» в слове «aqua», первая во многих алфавитах, открывает новый цикл от альфы до омеги.

«Излучение времени» *(Time – Emit)* ©1989.



Человеческое лицо, которое использовано как канва для изображения, является одновременно и свидетелем, и участником этого застывшего перформанса. В первых строках английской версии «Бытия» первое брожение жизни появляется «upon the face of the waters», дословно «на лице воды», которая символизирует и вечность, и непостоянство жизни, ее цикличное возрождение и распад. «Aqua» это и есть «vita» для всех живущих. Каждая индивидуальная жизнь подобно временной волне содержится в общем океане жизни, который время делит на импульсы приливов и отливов.

В английском языке слово «время» (time) в своем зеркальном отражении демонстрирует иные качества: превращаясь в глагол «emit» (излучать), оно «обретает» способность эманировать. В самой технической форме исполнения этой работы содержится ключ к ее пониманию: на лбу написано «emit» (мышление как источник излучения), а на залитом водой стекле, установленном перед лицом, оно превращается в «time», т.е. во время, повернутое вспять. «Time» течет, и все изменяется. С помощью артистических средств в этой визуальной формуле отражается некий природный закон, согласно которому излучение перетекает в перевернутое время, и наоборот, перевернутое время переходит в эманацию энергии; почти как в теории относительности. В ее составляющих времени, массе и энергии человек «плавает», как рыба в воде. Рыба не имеет никакого понятия об этой воде, а просто живет в отпущенном ей времени. Aqua, как раньше, так и сейчас остается загадкой для человека: согласно Гераклиту, войти в ту же самую воду нельзя; а по скрупулезному замечанию Парацельса, вынимая рыбу из воды, мы не оставляем в ней никакой дыры. Из собственных наблюдений приходит на ум еще одно ее абсурдно-прозаическое качество — воду нельзя утопить.

«Рыба», одна из немногих фотографических работ на русском языке, тоже в какой-то мере имеет отношение к воде, но в ее очищающем значении. Как тайное скрыто за явным, так и явное может быть скрыто за тайным. Если попытаться передать неуловимое молчание мыслей с помощью слов, стремящихся к лапидарной «бесконечности», то визуальная поэзия для этого располагает наиболее подходящим арсеналом средств. Многие важные



«Рыба» ©1987, Герловины, Бергаш.

вещи открываются в созерцательном безмолвии, в преддверии иной формы сознания, которое для окружающих может выглядеть малопонятным. Пока голова заполнена шумом мира и его разорванными мыслями, многие слои бытия остаются закрытыми. К тому же мистические символы часто не нуждаются в интерпретации, они сами себя сеют в сознании, если оно достаточно тонкое и готово их принять. На этот счет Альберт Эйнштейн сказал, что самые прекрасные эмоции, которые человек способен испытывать, мистические; те же, кому они чужды, все равно, что покойники. [1]

Квадратура серии «Фотоглифов» отражала пересечение разных жанров; в ней модифицировались концепты, пришедшие из произведений нашего индивидуального творчества. Крупные планы и металлические рельефы рождались из фресок и металлических скульптур Валерия; а Римма специализировалась на

языке концептов. Фотографические работы говорили с психологической остротой на ту же тему, которая в трехмерных объектах присутствовала незримо или абстрактно аналитически. Если фотографии и являлись естественным продолжением наших московских перформансов, то в их новой ипостаси перформансы стали «неподвижными». Это были скорее перформансы мыслей, чей застывший «спектакль» мы прослеживали через диафрагму камеры. Окунаясь в область подсознательного, творческая мысль может выносить на ментальную поверхность иную мифологическую глубину, формирующую бессловесный опыт действительности.

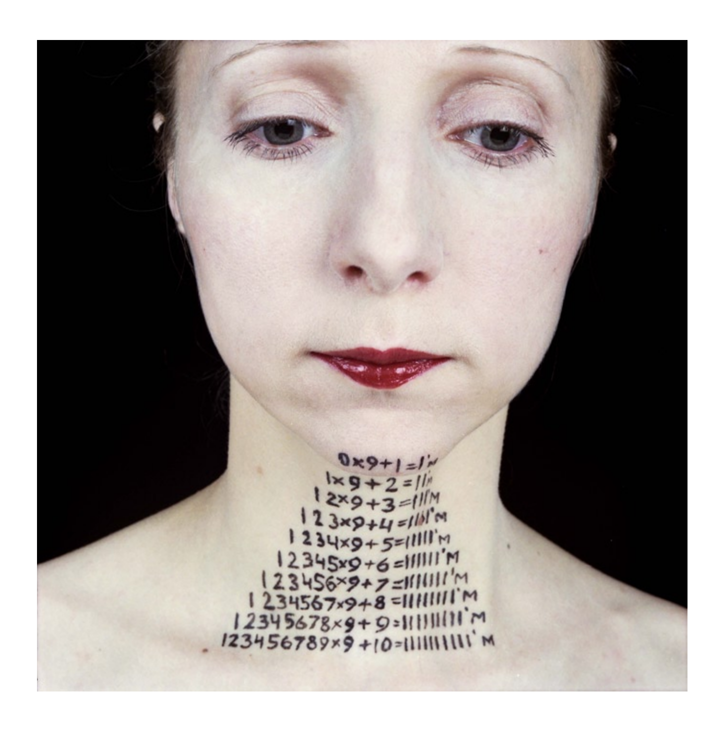
И в аллегорической игре слов, и в «молчаливых» бессловесных образах, в наших фотографиях выстраивался некий новый порядок на основе старых архетипических понятий. Выходя за пределы общепринятой логики, во многих концептах присутствовала некая динамическая «организованность иррациональности», способная, как нам кажется, стимулировать открытие высшей интуиции. Тому служили знаки и символы, знакомые нам из ежедневности, как, скажем, календари или часы, или другие источники архетипических принципов. Инсценируя их в фотографии, мы, казалось бы, соучаствовали в их процессе, из лабиринта которого...

Ретроспективная выставка,
Fine Arts Museum of Long Island,
Hempstead, Лонг-Айленд, 1991.



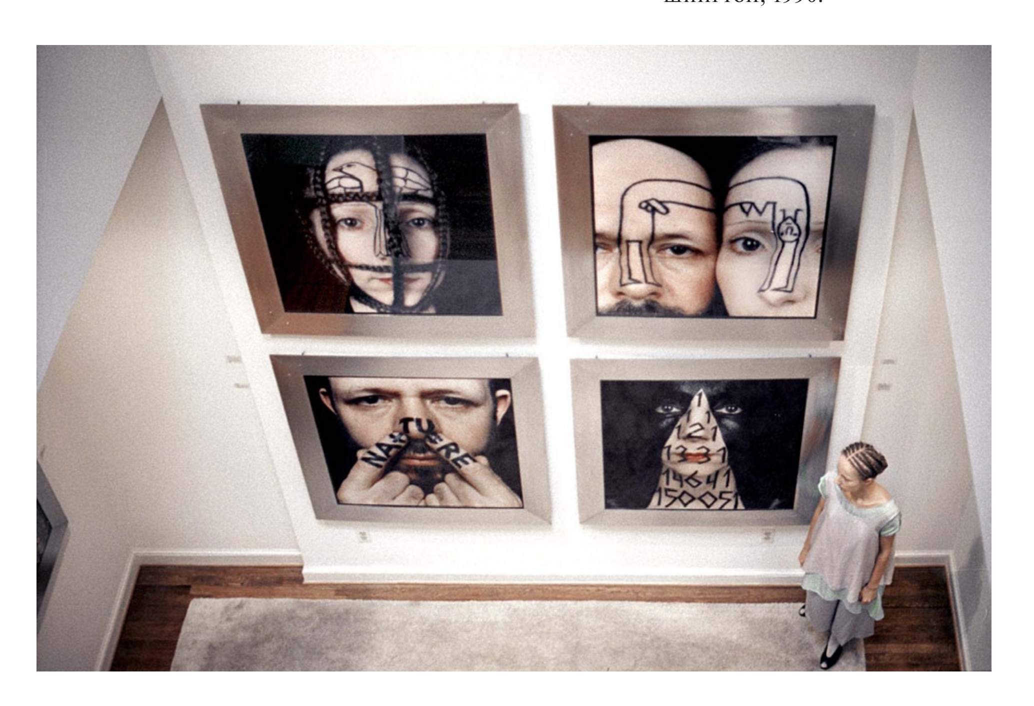
Здесь лучше остановиться и дать конкретную сноску, скажем, на магический квадрат или тетрактис, описанных в металлических рельефах Валерия (стр. 303, 321), или на загадку сфинкса, которую мы изобразили с помощью цифр. Не идя слишком далеко в мифологических параллелях и не вдаваясь в проблему древней загадки, скажем только, что с ней связано транзитное состояние сознания, понятное, как только человек достигает статус «транзитного пассажира». А магия цифр притягательна сама по себе. И в самом деле, если последовательность цифр 123456789 умножить на 9 и прибавить 10, то перед нами предстанет целый ряд из десяти единиц 1111111111, что и явствует из фотоконцепта «Сфинкс». Каждая человеко-единица это тоже единица – «I'm» есть «I'm», и сколько бы меня не было, «я всегда есть».

«Сфинкс» *(Sphinx)* ©1990.



Казалось бы, всеобщая популярность фотокамеры, которую можно увидеть в любых руках, могла явиться препоной для эзотерических концептов, однако это не так. Древние греки считали, что требуется большое искусство, чтобы умело обойти его искусственность. По их стандартам, с которыми у нас нет разногласий, развитость сознания проявляется в его утонченно-безыскусной простоте, или, согласно идее Аристотеля, в умении выражать себя на простом языке людей, но мыслить с проницательной мудростью. Во всяком случае, простой язык людей в наших работах выразился в том, что мы использовали фотокамеру и снимали лица, почти как принято в традиционной фотографии. Так же, как на живописном холсте в его классической форме, визуальная пластичность образов позволяет кодировать не только архетипические идеи, но и передавать в фотографии магическую эманацию человеческого присутствия.

Галерея «Robert Brown», Вашингтон, 1990.



Примерно со второй половины 80-х мы начали работать над серией образов под названием «Фотоглифы», что на основе греческих морфем буквально означает «резьба светом». Используя традиционный метод цветной фотографии со съемкой на негатив, сначала мы работали с камерами среднего формата («Пентакон» и «Хассельблад», с негативом 6 х 6 см), а позднее перешли



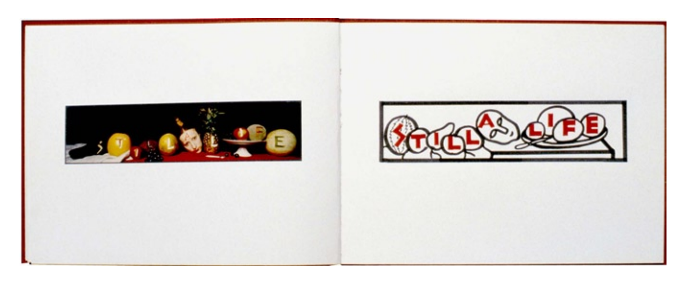
«Дерево жизни» *(Tree of Life)* ©1989, фотопечать, алюминий, 230 х 122 см. Коллекция Auckland Art Museum, Северная Каролина.

на студийную камеру «Тойо» с негативом 10 х 12,5 см, более удобную для двойных экспозиций и прочих приемов, особенно в следующей серии «*Perhappiness*». После обводки на заднем стекле камеры первой композиции, на этот же негатив фотографировались следующие наложения второй и третьей экспозиции. Это требовало исключительной точности попадания, дисциплины и концентрации, подобно искусству стрельбы из лука. Позирующему тоже приходилось сидеть не двигаясь часами, чтобы композиции полностью совпадали. В цифровой фотографии можно нарисовать и приставить к лицу что угодно, но это среда искусственная, часто припудренная фантазией сомнительного вкуса. Создавая свои образы, мы в них не только участвовали, мы в них жили. Сам процесс съемки уже был застывшим перформансом, обыкновенно проходившим в сопровождении музыки периода барокко, в основном кантат Баха. Подобно музыкальной драматизации текстов в кантатах мы драматизировали наши идеи на лицах с помощью фотографии – концепты «перетекали» в образы так же, как стихи перекладывались на ноты. Хотя фотографии базируются на скетчах, сделаны они одним импульсом. Оглядываясь назад, мы понимаем, что все наши усилия в искусстве были сделаны как бы без усилия, спонтанно.

Напечатанные, как правило, с полного негатива с исключительной четкостью деталей и без какого-либо вмешательства технологии компьютера, фотографии передавали атмосферу съемки вполне достоверно. На выставках они экспонировались в авторских металлических рамах (в основном 122 х 122 см) или в специальных конструкциях из алюминия и стали. Технически работы рождались следующим образом: сначала мы делали эскизы, из обилия которых мы выбирали то, что в данный момент казалось наиболее интересным. Съемка проходила два раза в неделю, обыкновенно снимали по два концепта сразу. Большинство эскизов было сделано в альбомах, многие из которых сами по себе являются аналектами визуальной поэзии.

Фотографические концепты имели иную визуальную форму, нежели словесные понятия или концепты per se. В прямом смысле слова, это были не обезличенные идеи, а как раз наоборот: крупные планы лиц с ви-





Развороты из альбома эскизов Риммы (12.14.1987 – 11.6.1988), 55 стр., 23,5 x 31 x 2 см. Внизу те же концепты в осуществленном виде в музее The International Center of Photography, Нью-Йорк, 1988. Слева «Живой натюрморт» *(Still-A-Life)* ©1988, 73,5 x 211 см, коллекция музея.





«Реальность» *(Real)* ©1989.

зуальными формулами придавали линейным формам слов иной импульс, не столько поэтический, сколько психологический, они отражали целое состояние. Это были картины мыслей, написанные на лице, как на холсте. Наши мысли становились видимыми, получая дополнительный заряд не только от внешнего выражения, но и от психической, и ментальной организации всего организма в целом. Вышедшая из крови и плоти визуальная поэзия была представлена прямо на лице, как бы на обложке всего мыслительного процесса и его книги жизни.

Застывая в увеличительном глазе фотографии, словесные символы позволяют абстрагировать содержание, излагая его на языке визуальных формул. Как например, в работе «Реальность» в образной форме провоцируется вопрос: может ли человек заглянуть за пелену реальности? Само написание слова «real» представляет собой ди-

намическую конфигурацию, шагающую подобно некому гуманоиду.



С одной стороны, эта визуальная формула наталкивает на размышления, а с другой, именно ее местоположение не на бумаге, а на лице, и к тому же женском выводит ее из сферы чисто абстрактного, пересекая линию физического присутствия с его психическим эквивалентом. Вечно циркулирующая жизнь, которая является для нас реальностью, отражается, как в зеркале, в бесконечном вращении мыслей, свойственном самому процессу мышления, от которого многое завуалирова-

«Змей» *(Serpent)* ©1989. Коллекция Denver Art Museum, Денвер, Колорадо.



но природой. Подлинная реальность оказывается скрытой не только за вуалью объективных форм, но и нашей собственной, которую человек постоянно ткет из своих собственных размышлений, сомнений и предположений – отсюда собственные волосы использованы в качестве метафоры вуали. Как известно, что только очнувшись от сна, можно осознать, что до этого был всего лишь сон. Но пока мысль о пробуждении начнет только брезжить над горизонтом мышления, оно испытает свой долгий «дормир в потемках».

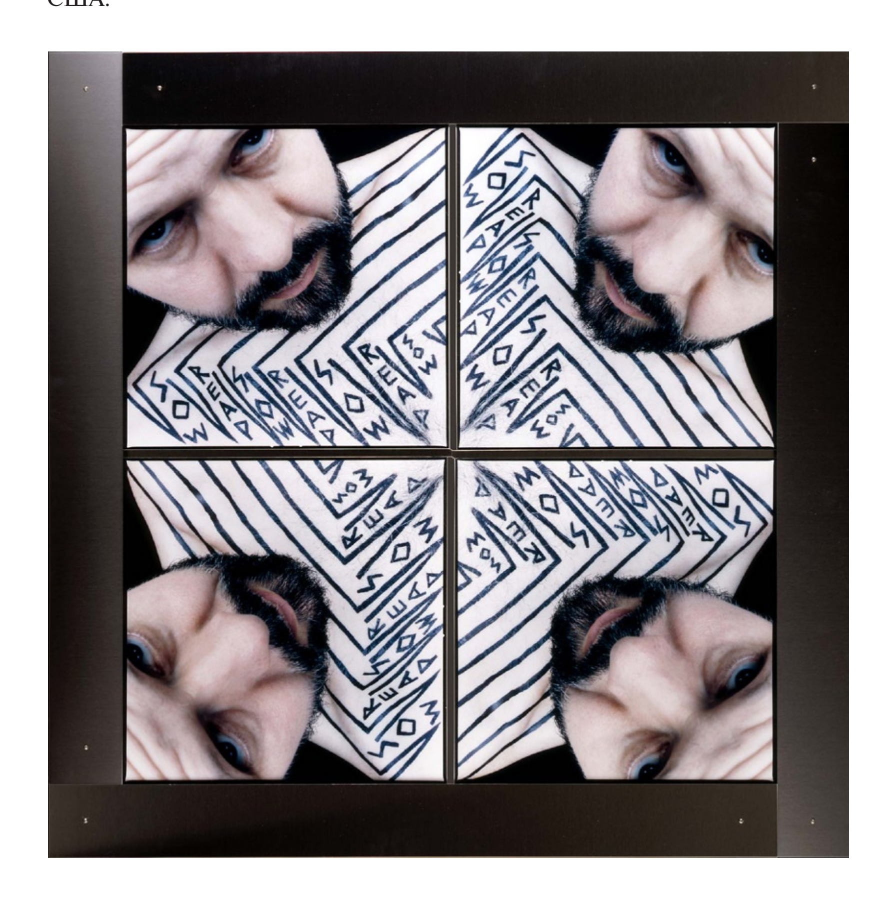
В природе, с ее «встроенной» парадигмой жизни и смерти, все происходит якобы спонтанно: когда она еще сеет, она уже жнет, извлекая один корень дерева жизни из другого, что и показано в «квадрофонической» композиции «Сеять-жать». Корень этого калейдоскопического колеса создания (в данном случае квадратный) уходит внутрь воронки вращения. Он отбрасывает свои окончания во все стороны через свои бесконечные фрактальные ветви жизни, пропущенные через центрифугу смены поколений или, если хотите, инкарнаций. В цепной реакции извлекается корень из одной жизни в другую. Прием мозаичности мы использовали не раз в визуальной поэзии «Фотоглифов», иногда даже профильтровывали через него математические символы, которые не только обретали иную эстетическую форму, но наполнялись литературным и в какой-то степени кармическим содержанием. Например, структура формулы золотого сечения

$$\phi = \sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\ldots}}}$$

послужила основой для калейдоскопического колеса взаимосвязанности причины и следствия, что в народе попросту определяется пословицей «Что посеешь, то и пожнешь». Великим жнецом у эллинов называли бога Кронуса, который олицетворял время и заведовал их галактическим кладбищем. В образе времени он жал и жнет и по сей день в размере космических пропорций и индивидуальных судеб. Все исчезает со временем, кроме самого времени.

Этой же идеи косвенно касается и фотоконцепт «Быть» *(To Be)*. В нем дилемма Гамлета «быть или не быть» приобретает дополнительную двойственность в своей и без того неустойчивой мысли, которая с добавлением «или то и другое, или ни того, ни другого» вербально расчетверяется и одновременно четвертуется. Пока сознание привязано к телу, физическому и психическому, и к его «героическим» поступкам (как в случае с датским принцем), все вопросы жизни и смерти будут решаться

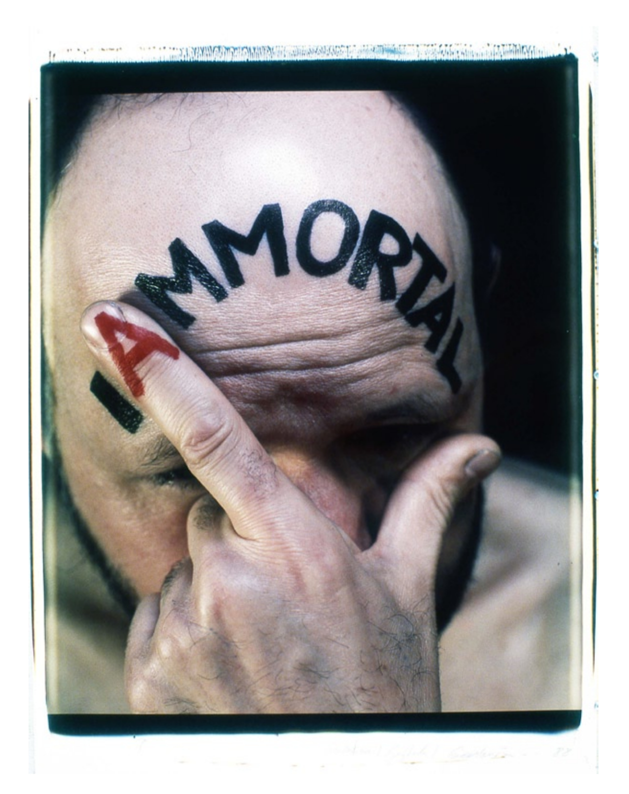
«Сеять-жать» *(Sow-Reap)* ©1991, фотопечать в стальной конструкции, 122 x 122 см. Коллекция Progressive corporation, США.



с точки зрения эго, которое и является «принцем» человеческого организма. В смысле желаний эго ненасытно; всегда готовое к «кровопролитию» мыслей, оно все драматизирует, в определенных случаях оно готово даже умереть, постараясь утащить за собой как можно больше окружающих. Эго не обладает бессмертием, однако оно и стремится к нему, и ненавидит его одновременно. Вопрос, касающийся бессмертия, обретает смысл только в случае, когда эго приведено к субординации тому, что в человеке имеет доступ к бессмертию, иначе рассуждать о нем все равно, что пытаться измерять бесконечность с помощью линейки. К этому можно добавить еще одну «необъяснимую разгадку», что человек умирает своей собственной жизнью, если присущий ему эго-комплекс так и не прекращает колонизировать сознание своими персональными интересами.

«Быть» *(To Be)* ©1989. Быть или не быть, или то и другое, или ни того, ни другого.





«Без/смертие» (*I'mmortal*) © 1988,
Герловины, Бергаш, поляроид,
61 х 51 см.

В отличие от сознания ум является категорией умозрительной и лимитированной по своей сущности, при этом он постоянно пытается осознать концепт безграничности, пользуясь своими ограниченными средствами, т.е. все так же умозрительно. Тело исчезает, и все его умозаключения исчезают вместе с ним. Вопрос же, поставленный в этой работе, не столько касается смерти как формы прекращения жизненного процесса, сколько понимания ее в ином расширенном контексте. Смерть является составной частью жизни, как день и ночь составляют одни сутки. Возможность существования нескольких измерений в одной и той же локальности допускает идею, что жизнь и смерть в одном измерении (т.е. нечто и ничто) могут сосуществовать вполне когерентно в другом более совершен-

ном измерении. Таким образом они могут иметь одну точку пересечения, быть и не быть одновременно. Дихотомия, свойственная логическому анализу, не позволяет видеть это «сожительство» жизни и смерти в одном и том же месте. Человеческое зрение требует контраста, игры света и тени; абсолютный свет его ослепляет, пугает и парализует. В категории же бесконечности (времени, пространства, энергии, света) контрастный вопрос Гамлета теряет смысл. Смерть «размножается» только в неволе, в ограниченной материальной форме, свойственной нашему измерению – здесь она рождается и умирает, как и все остальное.

Обходя излишнюю аргументацию, можно предложить, что финальная стадия формулы «быть или не быть», превращающая ее в «ни то и ни другое», покрыта тайной. Она включает весь предшествующий опыт души, трансформируя его в нечто радикально отличное от всего предыдущего, все качества которого изживают себя и перестают существовать. Когда мы говорим о высоком или низком уровне смертности, невольно напрашивается встречный вопрос: а каков же уровень бессмертия? Человек – это бессмертный смертник, «обреченный» на смертное бессмертие. Образовав лаконичный английский неологизм, мы попробовали выразить эту мысль одним словом: I'MMORTAL. Получается «I'm immortal mortal», в дословном переводе «Я бессмертный смертник». Возможно, это и есть точка пересечения нескольких измерений, где можно быть или не быть, или то и другое, или ни того, ни другого, когда все мыслительные операции растворяются в ничто и нечто одновременно. Известно, что в практике йогов и исихастов подобные вспышки сознания не являются редкостью.

Для человека, живущего обыденной, натуральной жизнью, возможность познания существования, как правило, покрыта пеленой. Для него подобные идеи не выходят за рамки художественного воображения их автора и не тревожат сомнамбулического состояния, свойственного человеческому общежитию в целом. В нем долго приходится ходить в сумерках общественного сознания по кругу его виртуальной реальности до тех пор, пока не придет крамольная мысль заглянуть за эту пелену. Но для

чего все это? – напрашивается вопрос. Может быть, для того, чтобы с помощью сознания выйти за его пределы. Но как только человек начинает мыслить независимо, он становится анахоретом и, естественно, начинает казаться странным для окружающих, которых эти проблемы не касаются.

Во тьме ночной природа не спит, ее глаз зияет над нашим сознанием. Возможно, мы смотрим ее сны; ее «Лицо травы» – это и есть само-состояние природы внутри нашей жизни. Ее эфемерность выражается в нашем трехмерном измерении через материальное; поэтому человек, живущий в погоне за этим материальным в безличном ритме природы, на самом деле гоняется за ее иллюзией. Органы зрения здесь показаны общими в человеке и природе, соединенными воедино; вполне возможно, такова и есть подлинная природа человека. И если это

«Лицо травы» *(Looking Grass)*
©1991.



так, то не исключено, что мы тоже снимся ей. В «Лице травы» затронут еще один аспект природы, связанный с темой Черной Мадонны, чей прообраз идет из глубокой древности. Поскольку эта тема «mater materialis» слишком обширная, в данном случае достаточно будет добавить по поводу черноты этого образа: рожденный светом – растет во тьме. Но выросшее во тьме в конце концов достигает света.

При всем формальном разнообразии нашего искусства сущность творчества оставалась неизменной. Не менялась она, как бы ни влиял на нее персональный образ жизни с ее экстравертными или интравертными периодами, казалось бы, взаимоисключающими друг друга. Тезис и следующий за ним антитезис предполагают (рано или поздно) их синтез. В синтезе «зарождается» новый энергетический импульс и начало нового спирального витка на дереве жизни, которое по мере роста открывает свои секреты. Понимание является залогом свободы от давления, если не сказать больше – тирании жизни. Именно к нему стремятся и пробуют его выразить ищущие люди, пользуясь различными категориями: философы утилизируют философские понятия, ученые формулы, а люди искусства художественные метафоры, что мы и пытались синкретизировать в наших фотоконцептах. Возьмем к примеру корреляцию винограда и креста в работе «Винный урожай», убранную гроздьями «волос», заимствованных из запасников античного культа. Просвечивая через века христианских символов и аллегорий, этот знак вплетается лозой в реальность сегодняшнего дня.

Слово «vintage» («винный урожай») складывается из трех частей: первая является фонетической аналогией слова «win» (побеждать), далее стоит крест буквы «T» – а «age» (возраст) в результате всего жнет то, что было посеяно. Общая цветущая картина виноградного урожая и молодости ставится под сомнение центральным крестом. Древнегреческая дионисийская мистерия разыграна здесь в созерцательной форме непосредственно на лице, можно сказать, в контексте живого мира. В этом живом мире, нещадном и манящем, рано или поздно всякая урожайность жизни сменяется ее противоположностью; и «age» (возраст) «жнет» все ее победы.



«Винный урожай» *(Vintage)* ©1990.

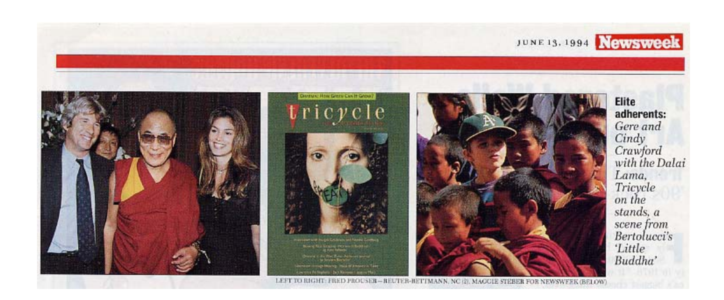
Богемная свобода как винное опьянение может сменяется винным угаром, который в свою очередь разряжается в «гроздьях гнева». Закон мутации в природе требует вечного движения, дистиллируя и перемалывая своих дионисиев, как гроздья винограда (достаточно вспомнить «алкогольное кровопролитие» в судьбе Караваджио или Есенина). Судя по всему, жертва приносится не из-за бессмысленной жестокости, а с целью достижения более совершенной формации сознания.

В фотоконцепте «Дыши» эта идея обретает новое дыхание. Обновляющий витальный принцип лежит в основе универсального дыхания всего живого в повторяющемся ритме дня и ночи, лета и зимы, жизни и смерти. Секретом воскрешения Дионисия является присутствие «пневмы», что по-гречески означает «дух» или «дыхание», но дыхание специфическое, «по-

средством самого себя», без циркуляции воздуха. Ближайшим аналогом пневмы является прана в индуизме. Именно на этой обновляющей субстанции базируется респираторный вечный двигатель природы. Эстетически работа «Breathe» решена скорее в стиле европей-



«Дыши» *(Breathe)* © 1990. Внизу: журнал «Newsweek», 15.6.1994.



JUNE 13, 1994 Newsweek

tricycle

Elite adherents: *Gere and Cindy Crawford with the Dalai Lama, Tricycle on the stands, a scene from Bertolucci's 'Little Buddha'*

LEFT TO RIGHT: FRED PROUSER – REUTER-BETTMANN, NC (2), MAGGIE STEBER FOR NEWSWEEK (BELOW)

ского Ренессанса, нежели в восточных канонах; но тот факт, что ее попросили у нас на обложку буддистского журнала «Tricycle», возможно, свидетельствует о преемственности и пересечении разных культур, по крайней мере, в респираторной области.



«Жизнь» *(L-if-e)* ©1990.

В близкой по теме работе «Жизнь» *(L-if-e)* энергетические приливы и отливы показаны несколько иным способом. Если в яйцах читается их традиционный символ потенциальной генерирующей силы, то центральное «if» («если») вносит некоторое подозрение в утвердительное название работы. Латентное присутствие конца в любом начале неизбежно. Можно сказать, это сомнительное «если» зарублено на носу любого живого существа в пульсации жизни, которая с математической точностью продуцирует свои вероятности и невероятности, каза-

лось бы, просто, как «$а^2$ + $в^2$ =$с^2$». «Найди треугольник, и две третьих проблемы решены», — говорили пифагорейцы, уповая на геометрию как проявление Божественного начала и совершенный баланс логики и красоты. Возможно, по этой же причине (но адаптированной подсознательно) в построении кадра в наших работах всегда присутствует геометрический баланс и симметрия.

Мы фотографировали друг друга в разных ролях и снимали крупным планом лицо, но это был не портрет. Мы работали не с моделью, а все с тем же модулем, который был использован когда-то в московском альбоме «Семантика возможных миров» (стр. 356). Подобный модуль при всей своей множественности воплощений существует в одном образе и подобии. Он персонифицирует различные стадии и формы психологического

«Теорема Пифагора» *(Pythagoras' Theorem)* ©1989. Коллекция National Gallery of Australia, Австралия.



и, образно говоря, неординарного подключения к законам бытия. Комментарии к московской работе также актуальны и здесь. Если человек содержит в себе микрокосм, аналогичный макрокосму («по образу и подобию...»), и по его голографической схеме можно восстановить целостную картину вселенной, к которой он принадлежит, то использование человеческого образа для этой цели вполне уместно. Отсюда получается, что он/она становятся этим модулем, который при всей множественности воплощений существует в одном образе и подобии.

Жизнь человека похожа на цикл ментальных, психических и телесных упражнений. Все события с нами совершаются или, если хотите, мы их совершаем во времени, отпущенном нам подобно временной проекции

Заметная *(Conspicuous)* ©1990, репродуцирована на обложке «New York Times Magazine», 7.7. 1996.



фильма на экране. Экранизация судьбы каждого человека, в конце концов, заканчивается. Чем меньше привязанность к этой временной проекции, к ее причинам и следствиям, тем больше вероятность неискаженного отражения в человеке сущности создания, каким бы зазеркальным оно не казалось. Нельзя не учитывать, что человеческая точка зрения неизбежно ограничена временем и местом, и чем неразрывнее его связь с ними, тем ограниченнее его понимание целостности процесса. Герметическая аксиома «как вверху, так и внизу» (Quod superius sicut inferius / as above, so below), кроме всего прочего, символизирует единство микромира человека с макромиром вселенной, отсюда можно сказать, что лицо мира может быть выражено и через человеческое лицо. По сущности, получается, что человек существует во всем, что суще-

«Календарь» *(Calendar)* ©1989. Коллекция Cincinnati Art Museum, Цинциннати, Огайо.



ствует. Но вместо того, чтобы фотографировать все, что существует, мы снимали о-лице-творение существующего, используя себя в качестве модуля. Именно в таком контексте и сделана работа «Греческая формула».

По вертикали написано слово «свет» (по-гречески «фос», отсюда «фосфор»), горизонтально его пересекает слово «жизнь» (по-гречески «зое», отсюда «зоология» и «зоопарк» всей этой жизни). Эмпирически, свет не видим до тех пор, пока он не проходит через что-то; материя и есть это «что-то»; именно в ней свет и определяется тенью. Когда перманентная абсолютная творческая сила спускается в относительную и временную формацию феноменального мира, она вносит в этот мир витальный импульс. В этом смысле «Греческую формулу» можно расшифровать как принцип, лежащий в основе существования. Свет спускается в мир и превращается в жизнь.

«Греческая формула» *(Greek Formula)* ©1990.



Идея реализуется, когда она находит свое воплощение в физическом мире. Эти две силы, света и жизни, находятся в постоянном пересечении друг с другом: свет опускается во тьму, верх соединяется с низом, грандиозное с тривиальным, абсолютное с относительным. Погружаясь, свет «питает» материю, которая его постоянно поглощает, но поглотить полностью не может. Периодически попадая в капкан гравитации материи, он продолжает существовать в иной ипостаси.

В эстетическом плане «Греческая формула» решена весьма просто, хотя и умозрительно — она акцентирована, можно сказать, оживлена глазами, пристально «фосфоресцирующими» в кадр. «Ф», как факел света, держит вертикальную линию, а «жизнь» («зое»), она, естественно, горизонтальна, она есть активный обмен веществ во всем и во вся — ее глиф приходится на два поперечных указательных пальца. С помощью визуальных поэтических словоформ можно говорить о том, что не вписывается в быт, а между тем пронизывает всю его сущность.

Тема света, «пропущенного» через жизнь, неоднократно варьировалась в наших работах. В спектральном анализе на лице свет преломляется через призму носа, распадаясь в радугу цветов. Один глаз обладает централизованным видением (как око Хора), а другой — это сама природа с ее градациями (фасеточный взгляд Исиды), через нее проекция единственного распадается на множественное, а множественное на еще большее множественное и так далее, уходя в неисчислимую суету сует.

Английское слово «beam» (луч) обладает поистине метафизическим смыслом: его пара емких слогов (Be! — Am.) вмещает в себя сразу два кратких предложения: повелительное «будь!» и утвердительное «я есть». Луч идет по глазам, пересекая тьму всего остального кадра, он пойман на человеческом лице, как в камере-обскура. Согласно законам света, чем больше отверстие во внешний мир, через которое подается свет в камеру-обскура, тем слабее резкость изображения, тем больше размыто понимание происходящего. Во всем необходима концентрация.



«Спектр» *(Spectrum)* ©1989.



«Луч» *(Beam)* ©1990.



Каждый отдельный образ в фотосериях — это детализированный набросок к одному большому полотну, к одной связывающей все воедино визуальной саге, свидетельствующей об арбитрарности границ между разными слоями реальности. В этом смысле концепт «Анима-л» *(Anima-l)* является примером такой амальгамы, в которой каждый «ингредиент» продолжает сохранять свои собственные внутренние и внешние характеристики. Как известно, либидо проявляется в безусловных и условных рефлексах поведения, которые к достоинству животных и недостойности человеческого характера имеют много общего. Похоже, что маятник вечно качается между двумя пропозициями: то ли «человек подобен обезьяне», то ли «обезьяна подобна человеку». Этот силлогизм кодирован в природе гораздо глубже, чем наше рациональное мышление способно его калибрировать. Но с какой же целью? — Quo animo?

С добавкой всего лишь одной буквы «L» общая картина в этой работе довольно сильно меняется, обнажая связь человеческой души («anima») с витальным комплексом животного мира («animal»), который является ее продолжением на более низкой ступени в иерархии жизни. Коды животных сохраняются в нашей днк, а их хвосты до сих пор угадываются в наших копчиках. Согласно традиции шаманов, и не только их, существуют так называемые тотемные животные, духи-хранители, которые как проводники ведут через зоны подсознательного, что не следует, конечно, понимать буквально. Всевозможные виды животных «стоят» на перекрестках разных мифологий и эсхатологических доктрин. Богиня Бастет с лицом семейства кошачьих далеко не единственная в египетском пантеоне, населенном богами со звериными головами, олицетворяющими различные принципы природы. В мифологическом смысле внутренние и внешние энергетические способности и силы «носят» внешнюю маску тех или иных животных и в таком виде легче ассимилируются в сознании человека, привычного к обыкновенным формам и импульсам жизни.

Животные «хранят» в себе наше детство и напоминают нам о нем; в отличие от нас их прирожденная «невинность» и инфантильность остаются неизменны-

ми. Они никогда не становятся взрослыми в том смысле, как взрослеют дети, чья искренность постепенно растворяется в суете жизни. И дети, и звери умеют играть, не обучаясь этому. По сущности, игры априорны человеческой натуре; особенно ярко они проявляются в детстве, а также и в искусстве. Для детей игра это и есть жизнь. Стремление к творчеству тоже часто выражается через игры, которые отражают и одновременно стимулируют талант. Да и сама природа правит своим миром с помощью иллюзий, в какой-то степени сравнимыми с играми, позволяя нам таким образом интегрировать ее темные разрушительные стороны в нашем сознании.

Человеческая природа это есть продолжение природы в целом, посему некоторые люди чрезвычайно чутко ее воспринимают, иногда даже до болезнен-


«Анима-л» *(Anima-l)* ©1989.



ности. Когда Фридрих Ницше увидел, как на улице Турина кучер нещадно бьет свою лошадь, он обхватил руками шею несчастного животного, заплакал и упал в обморок. Скрытно мы «носим» в себе боль, причиненную другим, включая боль и страдание животного мира; но это способны ощущать только наиболее тонкие натуры. В каком-то смысле эта наша натура, как картина, написана с той самой натуры, чья природа это и есть наша природа. Одно понятие тянет за собой другое. И все-таки! Высказывание Блеза Паскаль на этот счет является поистине эмпирической формулой: «Опасно говорить людям об их животном происхождении без упоминания об их божественном потенциале» *(Pensées)*.

«Избранные» из привычного книжного линеарного контекста и перенесенные на лицо, слова не только обретают иную метафорическую субстанцию, но и выявляют свою альтернативную сущность и даже некое метафизическое нутро. Слова как бы обрастают телом. В то же время наши собственные мысли становятся видимыми, можно сказать на лицо. В отношении к слову, как живому организму, присутствует не только литературно-художественная точность, но и своего рода продолжение традиции, свойственной старинным рукописям. Например, в раннем апокрифе «Деяния Иоанна» в аллегорической форме говорится о самоотверженности пронзенного насквозь Слова (Logos), о его кровопролитии и мученичестве, как будто это страсти по Слову, как по Иоанну или Матфею (§97-102).

«Помона» *(Pomona)* ©1993.



С помощью косичек мы «четвертовали» английское слово be-lie-ve (верить) на лбу, как бы на лобном месте, вычленив таким образом его скрытую внутри ложь (lie). В бинарной семантике этого слова скрыта немудреная мысль – вера слепа. В каком бы контексте она не фигурировала – в религии, политике или художественной среде – в ней всегда есть опасность некоторого подвоха. Известно, что массы всегда поддаются действию психофизического напора вожака, насаждающего свои установки. Одни действуют впрямую без всякого сомнения, а другие мягко и обволакивающе. Толпой глупцов всегда есть кому управлять, и далеко не всякому дана возможность ориентироваться в джунглях социума с его разнообразными формами гипнотического лицемерия. На таком же принципе подсознательного внушения строится и обыкновенная ре-

«Верить» *(Be-lie-ve)* ©1990. Коллекция National Gallery of Australia.



клама. Пройдя цепь дилеров, один из принтов «Be-lie-ve» в большом формате попал в коллекцию главы крупнейшей рекламной фирмы США («Leo Burnett»), о чем мы узнали, увидев в «Нью-Йорк Таймс» его фотографию, стоящим на фоне этой работы в своем кабинете. По всей видимости, он тоже видел в ней свою правду.

Соприкосновение с лицемерием на персональном уровне может быть не менее деморализующим и разрушительным. Часто случается, что незначительное на первый взгляд искажение постепенно увеличивается в геометрической пропорции и, в конце концов, ведет к плачевным результатам, особенно если остается незамеченным с самого начала. Те, кто руководствуются эгоистическими целями, всегда пользуются примерно одной и той же техникой: сначала надо показать хорошее лицо, кое в чем помочь, войти в доверие, создать атмосферу «Be-lie-ve», а уже потом узурпировать ситуацию. На каких бы глиняных ногах ложь не приходила, ей всегда резервировано место в обществе.

В парадоксальном дуализме слова «believe» содержится простая истина, что ложь может прийти во вполне правдоподобном обличии, но и правда может быть завуалирована так, что она может казаться фальшью. С помощью слов можно прийти к любой мысли, но это не означает, что она будет конечной истиной, веришь ты или не веришь в нее. Если проанализировать слова суфи мастера Хаджи Насретдина «Я никогда не говорю правду», получается, что он говорит правду – и это противоречит его заявлению. А если его слова ложь – выходит, он говорит правду.

Если в концепте «Be-lie-ve» центральное «lie» является неким радиоактивным элементом в рентгеновском снимке слова «верить», то в работе «True-False» эту же функцию выполняет яйцо, с двумя симметричными буквами «е», в которой смыкаются два взаимоисключающих понятия. «Истинно» (true) написано, как положено, слева направо, а «ложно» (false) в обратную сторону, так сказать, «оборотнем». Но дело все в яйце. Как говорили древние римляне: «Ab ovo» (все начинается с яйца), а в данном случае им же и кончается. В русском переводе связка приходится на букву «о», повторяющей своим овалом форму яйца: «истинн-о-нжол».



«Истинно – ложно» *(True-False)* ©1992, фотопечать в стальной раме, диам. 122 см.

Казуистическая двойственность, свойственная самой природе существования, может быть проиллюстрирована самыми разнообразными способами: словами, цифрами, событиями и, естественно, с помощью яйца, в котором в органической форме конец «высиживает» себе начало. Композиция работы решается с исключительной симметричностью: два одинаковых, но перевернутых в разные стороны профиля с сосредоточенным взглядом напоминают две стороны одной

монеты. Как бы эти две стороны не отличались друг от друга, монета-то одна на двоих. В результате этого визуального диспута одно утверждение отрицает другое, не являясь ни абсолютной правдой, ни абсолютной ложью. В яйце же содержится разрешающая эту дилемму тайна; в нем развертывается и война, и мир этих двух понятий.

Еще в более абстрактной форме такая же бинарность показана в фотоконцепте «Абсолютно относительное» *(Absolute – Relative)*, которая была сделана с помощью коридора зеркальных отражений. «Абсолютное» написано, как положено, слева направо, а «относительное» в обратную сторону. Уходящие в бесконечность оба слова объединены своей конечной гласной «Е» или точнее общепринятым символом энергии. Одно понятие необходимо для понимания другого. Возможно, что инверсия «огоньлетисонто» служит абсолютной идее, как собака хозяину, но своими специфическими средствами. Она отражает все то же самое, но по-другому, как в кривом зеркале. В этом смысле каждое следствие выражает свои собственные причины, даже если они зеркально противоположные. Геометрические пропорции их взаимоотношений здесь выражены в виде визуальной формулы, оба конца которой не имеют лимитов. Образно говоря, эта физико-математическая «драма» разыграна на лице, как на сцене. Мысли человека множатся как в абсолютную сторону, так и в относительную (в этом направлении их принято в народе назвать «задними мыслями»). Здесь возникает вопрос, насколько одна сторона может перетягивать другую, хотя, по сущности, они подобны одной веревке, если тянуть за один ее конец, то неизбежно за ним тянется и другой.

Эту ситуацию можно рассматривать не только с периферийных сторон, но и с централизованной точки зрения. Энергия (Е), соединяющая эти два экстрима, сосредоточена в их центре; она распространяется во все стороны ad infinitum, действуя на материю и все ее концы и корни как в абсолютном смысле, так и в относительном, и, если к этому еще добавить: со скоростью света, а может быть и быстрее, то все это начинает напоминать $E=mc^2$, формулу теории относительности. Концентрированное сознание может пользоваться сво-

бодной энергией с такой же тактикой как в объективных, так и чисто субъективных целях. В этом секрет так называемой гипнотической силы йогов (siddhi power) и, разумеется, не только их.

И еще одну мысль можно проследить в визуальном концепте этой работы. Так же, как свет определяется тенью, глубина понимания чего-либо (в данном случае правдивости как добродетели) должна включать знание ее противоположности. Типичной чертой всякого начинающего является усердие без понимания; а чтобы видеть сущность, необходимо обладать способностью отличать подлинник от его копии. Между неспособностью и уже изжитой на этот же счет способности большая разница. Так же как молчание глупого человека, которому нечего сказать, радикально отличается от молчания мудреца, когда уже все

«Абсолютно относительное»
(Absolute – Relative) ©1990.

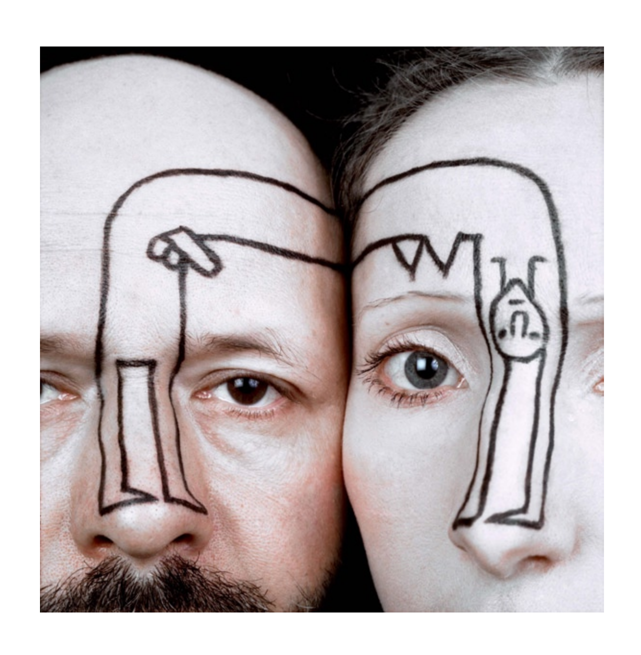


сказано. К сожалению, подлинные знания мы получаем внешне разными путями, но всегда дорогой ценой – Христа нам трудно себе представить смеющимся, а Сократа плачущим.

Правда и ложь (в абстрагированной форме представленные как абсолютное и относительное) находятся на одной шкале постепенной градации от белого к черному, – это как бы два цвета, которые в то же время являются одним, но с разными тональностями. Для одних это белый цвет (или в обобщающем смысле свет), и его постепенное затемнение означает постепенное исчезновение света; а для других очень даже наоборот: черный – это цвет, а белый – ложная пустота. В то же время для понимания их сущности необходимо видение перспективы всей шкалы с ее принципом градаций оттенков: от черного инфрацвета, источника всех теней, до белого ультрацвета, синтеза всех цветов. Их взаимоотношение может быть выражено философски, например, в терминологии санскрита «дхарма» (или, условно говоря, истинное положение вещей) всегда сопровождается «майей» (иллюзией в создании). Такова имманентная форма жизни в физической реальности, как была она закономерна в прошлом, так же неизбежна она будет и в будущем. Отсюда следует, что единство проявляется в балансе двойственности. И эта мысль может читаться как открытыми глазами, так и внутренним зрением, когда взгляд не обращен к внешнему миру.

В одноименной работе слово «sense» («смысл») раздвоено на два префикса: в одном случае образуется «essence» («сущность»), а в другом наоборот – «nonsense», («бессмыслица»). Идея этой работы пришла из римминого рельефа с визуальной поэзией (стр. 162, 163), но в фотографии она была оживлена, обогащена и частично реинтерпретирована. Как мы уже говорили, в русской аналогии получается нечто вроде этого: смысла из бес-смысл-ицы не выкинешь.

Афористическая интенсивность проникновенного взгляда за грань чистого и «нечистого» искусства, как воодушевляющая капля абсолютности, точит камень относительности. Если слово реализуется в действии, то наше действие было в «застывшем»



«Ромул и Рем» *(Romulus and Remus)* ©1989.

«Натура» *(Nature)* ©1990.



перформансе мысли. В жизни часто легкость прикосновения шутки, с ее «исчадием» красоты в ее парадоксальности, оказывает гармонизирующий эффект на окружающих. Ее витальная сущность уходит своими корнями в недра сознания, в какой-то степени даже мудрости, обыкновенно скрытой за простейшей игрой слов. Кьеркегор, первая ласточка экзистенциализма, в своей книге «Чистота сердца» аргументировал возможность служения добру под прикрытием шутки. К тому же в шутке хотя бы частично возможен баланс парадоксов, который нейтрализует их дихотомию. Суверенное мышление может и должно оперировать в подобной зоне, обладая способностью различать понятия, не смотря на их противоречивую оболочку. Интересно, что в немецком языке на этот счет есть специальное схоластическое слово, наверное, самое длинное в индоевропейской семье языков, которое буквально означает «чувствительность к различению» – «Unterscheidungsempfindlichkeit» (не плохое название для короткометражки). Используя тактику юмора, можно перевести сложную метафизическую идею в метафору, доступную пониманию многих. Она же позволяет ориентироваться со смыслом даже в бессмыслице, что мы попробовали продемонстрировать в работе «Sense».

Однако афористические трюки должны служить конструктивным целям. Если же они порождены декларативностью и эксцентричностью, они только увеличивают путаницу и в без того запутанном в своих перипетиях мире. То же можно сказать и об иронии, соседствующей с цинизмом, который стал настораживающим синдромом нашего времени. Образ неполноценности популяризируется и выдается за образ наполненности, порождая обширную члено- и нечленораздельную герменевтику. Современное искусство со своим лейтмотивом разложения или «деконструкцией реальностей» и своим животным эгоизмом является прекрасным плацдармом для циников и их искусства нанизывания софизмов. Критикуя мир, в большинстве случаев они просто эгоистически играют на циничных интересах общества, питаясь его отбросами и внедряя их в культурную среду. Как всегда, экстримы нейтра-

лизуются в одной централизованной точке, поэтому циник вполне может согласиться с прямолинейным оптимизмом дикутма Лейбница по поводу того, что мы живем в лучшем из миров. Каким же образом? – возникает вопрос сам собой. Очень просто: все остальные миры могут быть еще хуже. В любом случае, только свободное от дихотомии сознание способно парировать негативизм и страдания, в которые погружен этот лучший из миров.

На приеме использования гибких зеркал, отражающих образы в нескончаемой прогрессии, была построена целая серия калейдоскопических работ. Два зеркала, установленных друг против друга, создают визуальный эффект математической бесконечности. На этом головокружительном эффекте игры отражений в отражениях и основывается «Зеркальная серия».

«Крестики-нолики» *(Tic-Tac-Toe)*
© 1990





«Хаос» *(Chaos)* ©1990, фотопечать в стальной раме, диаметр 122 см.

Так, в композиции работы «Хаос» дробящая рябь «химической» формулы хаоса, вполне организованного, как нас уверяет наука, передана через зазеркалье визуальной поэзии. Его многоголосие выливается в коллективный образ самого себя, где персональный хаос пересекается с хаосом молекулярным и галактическим. Отсюда вытекает, что и в «хаотическом порядке» человеческого характера может быть скрыто спокойствие фрактального равновесия. В ментальном зеркале человека отражается ультимативная мистерия создания, чьей формой является множество, а сущностью всегда

остается единство. Мы и пытались это передать не на бумаге, а в зеркале человеческого лица, на коже которого начертано лишь одно слово, которое разветвляется до бесконечности.

В «Кроносе» (стр. 291) лицо превращается в самовоспроизводящуюся толпу себе подобных. Через бесконечное отражение частей возникает полиморфный образ размытого целого, как бы «голографическое» изображение индивидуума, хранящего легионы сингулярностей. Люди расставлены в этой жизни, как на театральной сцене, растянутой на весь мир; и пьеса, которая на ней идет, никогда не кончается. Игра отражений в бесконечном «Множестве» позволяет как бы заглянуть в зазеркалье подсознательного в его комплексной калейдоскопической форме. Одно реальное лицо вмещает в себя множество других нереальных лиц, в результате чего полиморфный образ единично-

«Множество» *(Manyness)* ©1990.



сти расщепляется во фрактальных повторениях, или, если сказать по-другому, комплексный образ одного возникает из многих других как отражение отражения отражений... Таким образом через повторения одного в другом выстраивался самовоспроизводящийся хаос толпы. Централизация процессов всех этих трансперсональных единиц достигаема только в случае индивидуализации сознания, которое перестает отражать в себе фантомы окружающей жизни, постоянно подражая им. О скрытой инвазии всей этой материальной кутерьмы в индивидуальное мышление никто даже и не подозревает до тех пор, пока не достигнет ментальной независимости от нее. (Как это ни странно, но во всем этом хаосе феноменов жизни содержится и зерно реорганизации мышления, но его надо найти!)

Несколько слов о конкретной судьбе этой фотографии, обладающей чертами наглядного пособия – и вот в каком смысле. В США учебники принято иллюстрировать произведениями искусства, как например, паранойя часто объясняется с помощью картин Дали, а наше «Множество» периодически запрашивали для учебников по психологии и социологии на тему деперсонализации личности или чего-нибудь в этом роде.[2] В одном интервью Дали заявил по поводу своей шизо-паранойи: «Между сумасшедшим и мной есть только одно различие – я не сумасшедший.»[3] В нашем случае деперсонализация тоже имеет свои лимиты, поскольку в основе изображенной множественности лежит художественное единство и, главным образом, идея поливалентной централизации, которая в конечном счете должна сублимировать сумятицу внешнего и внутреннего мира в более высокий порядок.

В зеркальной серии демографических работ показан своего рода микросоциум жизни, где все является только фрагментом еще большего фрагмента в океане коллективности, не вмещаемого ни в какое изображение. Такой подход имеет что-то общее с голографией, где в изображении одновременно присутствуют и целое, и его части, полнота и ее фазы, по проекциям которых легко восстанавливается общее. Органическая масса, в которой единичность повторяет себя во множественности, образует сеть так называемого «организован-

ного хаоса». Но чем больше единичное растворяется во множественном в широких рядах многоликого парада человеческого, тем ближе он к социологии толпы. И это невольно приводит к мальтузианским выводам, к «истории» толпы с ее путеводителями по глупости, к ее неизменной эрозии культуры. По справедливому замечанию Шопенгауэра «из 100 дураков вместе взятых нельзя сделать и одного умного». Неделимая сингулярность мышления масс или попросту говоря, хоровые мысли людей всегда настораживали, если ни пугали, индивидуумов. Безличная сила моря людского всегда грозит своим внешним миром размыть мир внутренний, безжалостно и без остатка. В общей упряжке теряется автономность, и если, не смотря на это, тенденция к ней столь же велика, то человек попадает в сенсорную блокаду – и может произойти «самоубийство» обществом, как например, в случае с Ван Гогом, который хотел отделиться от него.

Однако есть и другая подоплека в толковании множественности; она представляет собой картину

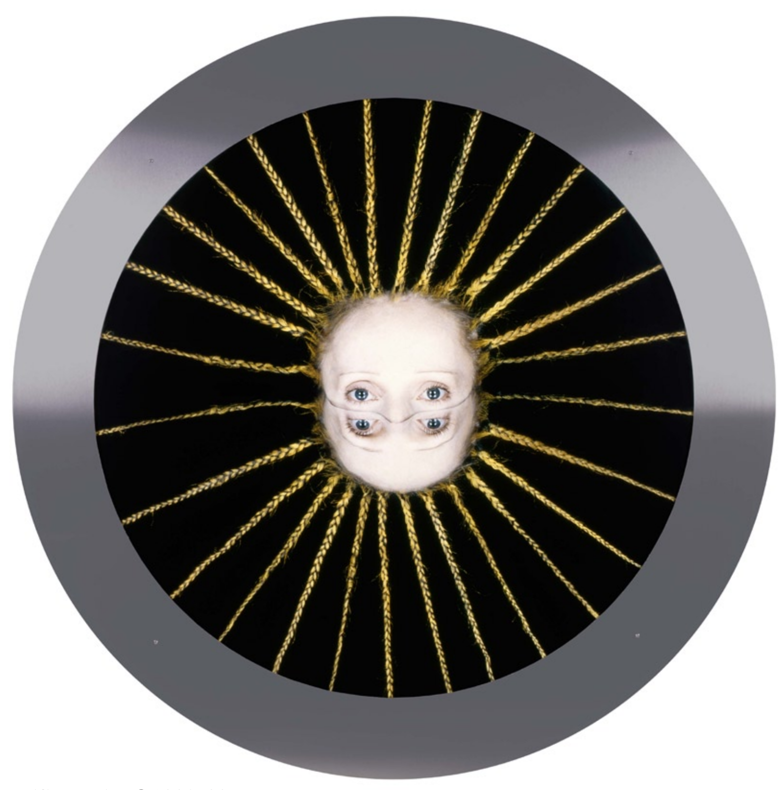
«Волны» *(W-ave-s)* ©1990. «Ave Maria» зашифровано в «w-ave-s of mare», в волнах морских.



имманентного состояния комплекса или некую целостность саму по себе. Эмпирически эта комплексность строится именно на такой гармонии, которая не исключает диссонанса, т.е. на таком согласии, в основе которого уже заложено разногласие. Здесь мы имеем дело с тем самовоспроизводящимся порядком действительности, который демонстрирует себя в мире в виде мира самого. Состояние комплексности полуавтономных единиц способно порождать новое явление, в котором количество начинает производить новое качество, некий новый молекулярный организм. И в этом хранится намек на древнегреческое понятие мировой души в ее поливалентном статусе полноты и всеобъемлемости. В ее латентной матрице, как в чреве огромного едино-массового Левиафана, зреет новая потенциальность, претендующая на возможность прорыва из своего хаотического состояния в регион сознания.

А что потом? Долгая и изнурительная мутация личности в молохе жизни с постепенным совершенствованием, о котором можно только вкратце сказать, что оно оттачивает такую форму сознания, которому больше не грозит нивелировка массами; в то же время и оно больше не провоцирует толпу на антагонизм. Более того, в универсальном результате индивидуальности скрыта простая тайна непростого философского камня, который, по словам алхимиков, лежит у всех на виду, но его никто не замечает.

В солярном круге под названием «Восход» централизация достигается через зеркальное отражение ореола лучей. Технически фотография сделана с помощью гибкой зеркальной поверхности, соединяющей реальный верх с нереальным низом в один круг. Солнце – это один из образов, пронизывающих своими лучами всю историю культуры человечества. Интересно, что в отличие от индоевропейской традиции, где солнце всегда мужского пола, в японском синтоизме солнце выражено женским образом; его символизирует богиня Аматэрасу, в то время как ее брат является луной. В композиции «Восхода» голова уподоблена солнечному шару, который, как мы все знаем, катится по горизонту жизни с востока восходящего детства на запад заходящей

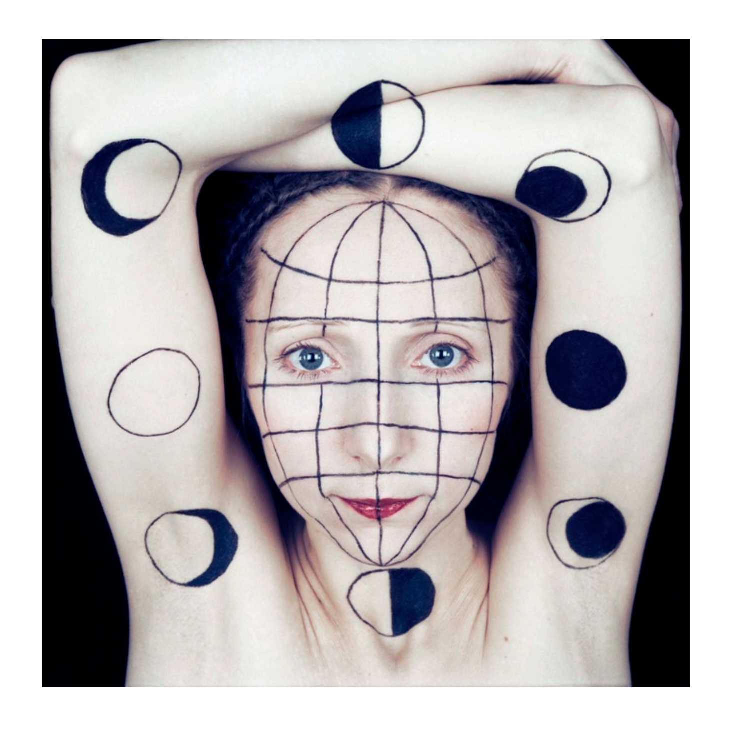


«Восход» *(Sunrise)* ©1990-92, фотопечать в стальной раме, диам. 122 см.

старости и, пересекая горизонт, исчезает на целую ночь в зону «невидимости», чтобы завтра повторить тот же самый круг. Можно этот ритм ассоциировать и с солярно-лунным циклом, с эклиптикой отдельной судьбы, и с чередой инкарнаций. Он же и график периодического спонтанного погружения сознания в регион подсознательных импульсов. Меткое сравнение было сделано, кажется, Бенедиктом Спинозой, что каждая человеческая жизнь подобна отражению солнца на поверхности воды, и, как только вода высыхает, жизнь перестает быть этим отражением, но само солнце, его источник, при этом не исчезает. В любом случае в момент, когда сценарий, казалось бы, заканчивается, внезапно осеняет мысль, что это только начало новой фазы в прогрессии.

Лучи «мыслей» образуют солярную крону интеллекта, рефлектирующую в своем собственном отражении. Такова двойственная природа человека: по своей сущности она есть импульс разума вселенной, но своей поверхностной эмпирической суетой она не поднимается выше земли. И тем не менее, когда восходит солнце, искусственный свет больше не нужен. Эманация волевых импульсов и мыслей это не только психические кванты; мысли тоже обладают некоторой формой вещественности. В случае, если же им присуща существенная сила, они могут влиять на окружающую действительность, «вылепливая» из нее спрограммированные формы. Будучи огненной массой, солнце не только светит, греет, но и жжет. Излучения ментальных импульсов, их «квантов и частиц», могут быть одинаково сильными как в сози-

«Лунный месяц» *(Lunation)* ©1990. Коллекция Massachusetts Institute of Technology, Кембридж, Массачусетс.



дательном, так и разрушительном смысле, как трансцендентном зените, так и в заземленном магией надире. Некоторые принципы знаний не подлежат прямой интерпретации, поэтому их лучше оставить художественными метафорами, как оставляли их в разных мифологиях.

В своей «фото-моргане» мы часто использовали привычные материалы в непривычной форме, наиболее ярким примером того могут служить волосы. В течение времени из них «сплелась» целая серия, в которой мы писали и рисовали косичками, словно карандашом. Выложенные из них линеарные рисунки смещали изображение реальности, но каким-то натуральным образом. Косички служили и антропоморфным средством изображения ауры с ее биополем и филаментами, и символом антенны, ведущей к иной форме информации, и всяки-

«Стонхендж» *(Stonhenge)* ©1991, солярный мегалит в Англии, построенный друидами.



ми иными формами излучения, притяжения, водопадов и лабиринтов. Искусство позволяет преображать мифологические и религиозные символы в живые картины, возьмем к примеру образ «Рождение Афродиты», которая выходит из прозрачного водоворота собственных волос, как из пены. Отделение из океана бессознательного происходит через собственный водоворот жизни; он и есть источник природной энергии и магической силы. Патриархальная форма непорочного зачатия вроде бы самой «порочной» богини греческого пантеона, богини цветения, чей образ часто сопровождается белым голубем, повлиял на гностическую форму крещения водой. Оно символизировало «рождение» из бытовой жизни в осознанное существование, предполагающее трансперсональное видение. Голубь, который изображается над головой Иисуса во время крещения, «прилетел» из очень старых традиций, связанных с Афродитой, почитаемой не только за красоту, но, главным образом, как мать-природу в ее созидательном аспекте. В древних мистериях церемония ее купели олицетворяла очищение водой в целях просветления и обретения внутренней грации души. Хотелось бы, чтобы внутреннее стимулировало и внешнее, поэтому в этой работе изображение водоворота с фотографии переходит на металлический овал обрамляющей ее рамы.

Из серии с косичками «Рождение Афродиты» и «Мадонна с младенцем» притянули к себе наибольшее внимание и зрителей, и искусствоведов (последняя волей судеб вошла в учебник по истории искусств [4]). В гностической версии рождение ребенка отождествлялось с рождением новой духовной сущности внутри самого человека; нечто вроде состояния беременной, которая и одна и двое в одном лице. В недрах плодотворящей души «вынашивается» новое сознание. И сигналом к его появлению являются размышления человека не о том, что он должен делать, а о том, каким он должен быть. Здесь, естественно, следует делать различие между разными принципами материнства, условно говоря, рождением «вверх», т.е. духовным, осознанным или, по крайней мере, творческим явлением, и рождением «вниз», т.е. рождением чисто физическим. Источник жизни (в контексте творчества и в рамках времени и места) излучает из себя силу, как



«Рождение Афродиты» *(Birth of Aphrodite)* ©1992, фотопечать, алюминий, карандашная штриховка, 107 х 122 см. Коллекция Nasher Museum of Art, Duke University, Северная Каролина.

бы постоянно рождаясь через самого себя, т.е. являясь детищем самому себе. Косички явились удобным антропоморфным созидательным материалом, который позволял изображать «проекцию из себя» и в то же время передавать трансцендентную волну своими собственными средствами. Если все имеет одни корни и все волосы на голове сочтены (Лк.12,7), то субъективный процесс неотделим от объективных переплетений природы.

На этом принципе строится работа «Яблоня», в которой трехствольное дерево вырастает из сидящей на нем фигуры, сливаясь с ней в один организм. Все имеет одни корни: субъективный процесс проходит через объективные переплетения природы. На запретном плоде этого дерева вырезан магический квадрат. Естественно, яблоко недалеко падает от «Яблони», в которой не трудно уловить традиционный католический мотив «Our Lady, Seat of Wisdom» («Дева Мария, трон мудрости»), но на нем образный смысл работы не замыкается. Идея проекции из своих собственных средств уходит своими корнями гораздо глубже; еще в древне-

«Яблоня» *(Apple Tree)* ©1995.





«Мадонна с младенцем» *(Madonna with Child)* ©1992. Коллекция DZ Bank, Германия.

индийских Ведах процесс создания был представлен метафорой паука с его паутиной в трех функциях или «тримурти» богов: бог Брахма выпускает из себя паутину создания, бог Вишну на ней существует, а Шива ее вбирает в себя назад. Проекция, в каком образе мы бы не представляли ее, сама по себе и есть «дыхание» жизни – вдох, задержка воздуха и выдох.

Такими же змеящимися косичками покрыта с головы до ног и фигура «Евы». Яблоко на голове той, чье имя на иврите означает «жизнь», служит намеком на его падение, и не без ньютоновского оттенка. Гравитация яблока познания, которое падает на нашу «наЕвную» голову, тянет нас вниз до тех пор, пока это познание добра и зла не перерастает в мудрость. (По случайному ли совпадению «sapientia» на латыни тоже женского рода?)

Возможно, падение в материю неизбежно для приобретения знаний. Но прежде, чем человек начнет стремится к ним, он должен хотя бы подозревать о своем незнании.

Каждый герой собственной драмы испытывает удары провидения по-своему, а между тем Эдем остается таким же благоустроенным, находимся ли мы в нем еще или уже нет. Первым примером действия его механизма

«Дионисия» *(Dionysia)* ©1997 /2010.



вытеснения является история Адама и Евы и не столько из-за их персонального падения, сколько согласно объективному ходу событий в причинно-следственном мире нашего измерения. В «Книге Бытия» все следствия связаны с яблоком, плодом вожделенным и провоцирующим своим вкусом запретное знание добра и зла, жизни и смерти, удовольствий и боли, короче говоря, принципа дуализма. И как только появляется Адам, cherchez la

«Ева» *(Eve)* ©1993, фотопечать, алюминий, карандашная штриховка, 202 x 99 см.



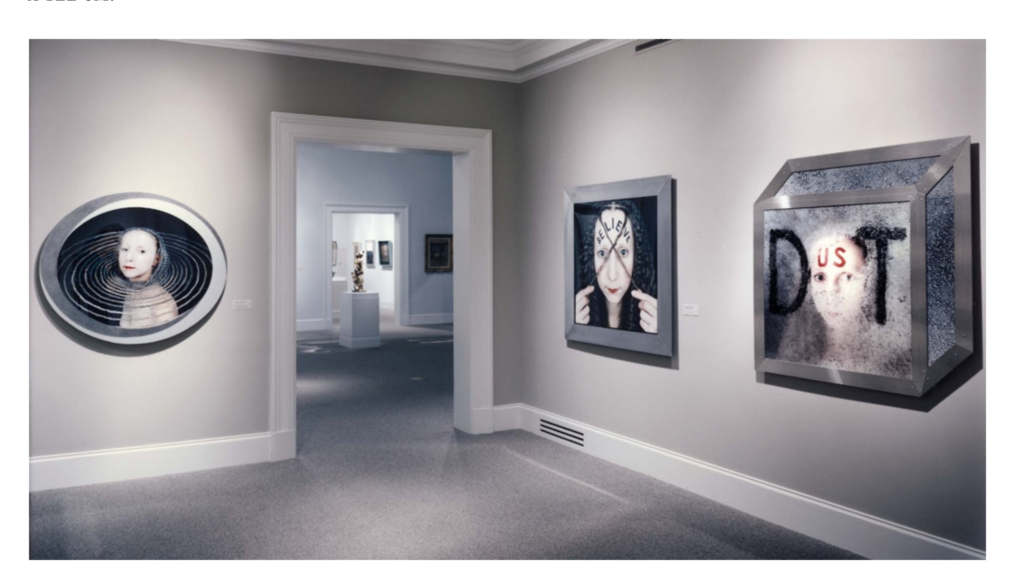
femme, и дорога к яблоне уже открыта. Его «супруга размером в котлету», по замечанию Джойса, в конечном результате перипетий и мытарств и есть умудренная опытом «sapientia». Названная в Библии «матерью всего живого», Ева сама как дерево жизни, которое имеет много символов и кодов. Наше яблоко с этого дерева упало нам на голову в России, на востоке, а было съедено в Америке на западе. В самой биографии этой работы есть некое мифическое повторение прошлого – возврат на родину, но в иной ипостаси. В течение нескольких лет эта фотография экспонировалась в Американском посольстве в Москве на выставке «Лица Америки в работах современных американских художников», в чей состав волею судеб мы вошли, уехав из России [5].

Оставив на время теоретические идеи фотоконцептов, попробуем коснуться истории их существования в мире реальном. Наиболее заметным событием в нашей художественной жизни явилась ретроспектива серии «Фотоглифов», организованная Музеем изящных искусств Нового Орлеана. В течение 7 лет она ездила по Америке и была показана в 15 музеях и выставочных залах. В прессе было немало статей; репродукции работ запрашивали для обложек журналов и книг, как например, «New York Times Magazine», «Science» (журнал «Наука») или «Art on the Edge and Over» («Искусство на грани и за гранью», книга, посвященная наиболее радикальным направлениям современного западного искусства) и др.[6] «New York Times Magazine» включил нашу работу в «Millennium Issue», номер, посвященный истории уходящего тысячелетия глазами художников. В журнале «ARTnews» общий творческий почерк был определен лаконичной формулой: «Герловины утилизировали свои лица, торсы, волосы и руки, превратив их в евангелическое средство выражения... со светящимся лицом эманирующим силу».[7] Однако из этих фактов не следует делать поспешный вывод, что обстоятельства часто складывались удачно. Мы принимали все, что посылает нам жизнь с ее приливами и отливами, ничего не форсировали ни в искусстве, ни в бытовом плане. Уехав из Манхэттена загород в 1993, жили крайне уединенно. В моменты отливов сложности обступали со всех сторон, часто приходилось плыть против течения, что требовало внутренней

стабильности и ментального, и эмоционального отстранения от нежелательных обстоятельств. Но вернемся от фактов художественной и жизненной траектории к интерпретации идей, заложенных в самом творчестве.

Из косичек рождались не только рисунки, но и сплетались целые слова, как например, буквальное подтверждение, что «Сегодня» (today) вплетено между «завтра» (tomorrow) и «вчера» (yesterday) (стр. 475). Сегодняшнее меняет вчерашнее, но будет изменено завтрашним. По сущности, все прошлое земли есть ни что иное, как развернутое сегодня. Сплетение временных символов из косичек подобно трехчастному сплетению богинь судьбы (три мойры в греко-римском пантеоне): одна прядет нить человеческой жизни, другая ее распределяет, а третья ее обрывает. Как три Мойры у подножия креста материи, распинающей духовные стремления в человеке, изображаются три Марии. Эстетически концепт «Се-

Выставка «Фотоглифы», New Orleans Museum of Art, Нью-Орлеан, 1994. Слева направо: «Рождение Афродиты» *(Birth of Aphrodite)* ©1992, 107 x 122 см; «Верить» *(Be-lie-ve)*, ©1990, 122 x 122 см; «Пыль» *(Dust)*, ©1990, 122 x 122 см.



годня» решается, если можно так сказать, вневременными средствами, без бытовой атрибутики, определяющей время его исполнения. Сплетение словес сопровождает безмолвный образ мойры, спокойно созерцающей процессию времени, застывшей в фотографии в переплетенном триединстве вчера, сегодня и завтра.

Здесь мы сталкиваемся с дилеммой: то ли мы сами прядем свою судьбу, то ли впрядены в нее без всякого нашего на то веления. Согласно Гераклиту, характер это и есть судьба. И буддистский катехизис «Дхаммапада» открывается аналогичной мыслью: «Все, что мы из себя представляем, есть результат нашего мышления». В каждый момент нашей жизни мы порождаем то, что уже является частью нашего будущего «я». Поэтому «сегодня» присутствует и во «вчера» и в «завтра» как латентные верхние и нижние тона одной гармонии. «Высшее подлинное я», латентное, инкарнированное или нет, оно всегда существует. А как отличить подлинное от неподлинного?

«Книга времени» *(Book of Time Passage)* © 1994-5, фоторельеф, алюминий, карандашная штриховка, 66 x 104 см.



«Ищи внутри себя!» – советовали старые мастера. Но где это самое «внутри»? Поиски внутреннего так же, как и внешнего, могут заводить все в тот же бесконечный круг квадратуры слов.

В «Книге времени» «я» вплетается в скользящее течение «времени» (t-I’m-e passssssage), образуя в нем постепенно растворяющийся след, словно выброшенный из камеры сгорания воздушный след самолета. Человек плывет по волнам своего времени, одновременно формируя и разгоняя их. Невозможно выйти из тюрьмы своего времени, не абстрагируясь от его линеарного понимания и персональной ассоциации с данным его моментом. Можно ли, пребывая в настоящем, быть свободным от прошлого и будущего? И что



«Сегодня» *(Today)* © 1992, фотопечать в стальной раме, 119,5 x 107 см. Коллекция Microsoft Corporation, США.

такое сплющенное время? Наверное, какой-то «time sandwich», в котором прошлое никуда не ушло, будущее уже пришло, а настоящее все идет и идет. Как говорят, все в свое время, а что, если время вовсе не свое и не одно, а бесконечная калейдоскопичность, зеркально отражающая друг друга.

В зеркальной работе «Имажинация» передана эта размытость смысловых границ, связанных и с внутренним созерцанием и понятием времени. Если добавить апостроф в слово «воображение» (imaging), его значение коварно расслаивается; возникает дополнительный смысл — «я старею» (I'm aging). В результате получается нечто вроде оптической иллюзии, то ли все это всего лишь игра воображения, то ли грубая реальность подкрадывается в виде старости. В зеркальном отражении возникает двойной эффект: с одной стороны, воображение как бы само себя воображает, все

«Имажинация» *(I'maging)* ©1989.





«Я это я ли?» *(Am I Me?)* ©1991.

есть майя с ее обманом чувств, а с другой, оно же само и предупреждает как двойник с той стороны зеркала о текучести времени и том возрастном изменении, которое приходиться принимать как осознанную необходимость.

Если представить, что каждый из нас является зеркалом друг другу, то, наверное, самое яркое взаимоотражение присутствует в союзе «М» и «Ж». Работая вместе и по отдельности, мы одновременно оставались друг другом. Именно это и отражено в работе «Am I Me?», что означает «являюсь ли я мною?». Мужское и женское начало как противоположности, вместе взятые, образуют некую третью величину. В метафизической сфере это имеет совершенно иной вектор и иную потенцию, нежели в сфере физического размножения и зоне материальных ценностей. Речь идет об извест-

ном испокон веков возвратно-поступательном процессе духовного «самовоспроизведения», практикующемся в разных религиях и близлежащих к ним философских системах. Этот же андрогенный ингредиент является необходимым в коагуляции философского камня.

Композиция «IOU» («I owe you» или «Я Вам должен», аббревиатура в долговых расписках) слегка напоминает ситуацию круглого стола, но решается она через «квадрафонию» мужского и женского элементов. Оставаясь самими собой, они соединяются в центре круга, в андрогенном нуле, не плюсе и не минусе, а в нуле, стремящемся к бесконечности. В основе сублимации контрастирующих сил лежит как физический, так и метафизический принцип баланса. Точка их полярного взаимодействия является излучателем силы необычной, а согласно языку мифов — чудодейственного свойства, о чем и свидетельствуют древнеегипетские мистерии Осириса и Исиды, тантра и алхимия, базирующиеся на идее трансцендентного брака. Однако это не следует понимать впрямую, речь идет об андрогенности одного человека, которая достигается посредством деполяризации или, как это аллегорически определяется в «Евангелии от Фомы»: «когда вы из двух составите одно, внутреннее сделаете внешним, а внешнее внутренним; мужчину и женщину соедините в себе в единстве так, что мужчина не будет мужчиной, а женщина женщиной...»[8] В синкретизме рождается нечто подобное бинарной звезде с унифицированным центром гравитации.

Динамическая симметрия оппозитов является одним из аспектов выражения всецелостности, воплощенной в нашем измерении в обволакивающей множественности. Если это же представить в одушевленном виде, то можно предположить, что Один получает самоудовлетворение, выражаясь через множество. Это мистическое единство поддерживается через постоянный процессе обмена, который делит — соединяя, дает — беря. И плацдармом этого перформанса природы являются не только два разных пола, взятые по отдельности как противоположности, но и один человек, внутри которого функционируют и мужское, и женское

начало одновременно. Ассоциированные с разными половинами мозга, «М» и «Ж» незримо присутствуют в подсознательном и тянутся к своей гармонизации. В их священном «брачном» обряде (hierosgamos) мышление головы «женится» на интуиции сердца, порождая таким образом иной фокус видения.



«Я Вам должен», аббревиатура
(*IOU* или «I owe you») ©1989.

Постепенно отдельные фотоконцепты группировались по принципу однородных идей и образов, которые суммировались в разработанные серии, последовательная связь которых была настолько же оче-



«Пирамиды» *(Pyramids)* ©1991.

видна, насколько необъяснима. Наблюдая за влиянием объективной ситуации, мы как бы сами и влияли на это влияние, записывая все эти внешние и внутренние наблюдения своим специфическим визуальным способом. Неделимая последовательность нескольких сотен фотоконцептов формировалась подобно дневнику, в котором записи делались живыми картинами. Принцип, которым мы руководились в нашем творчестве в целом – как проецировать мир через себя, а не быть продуктом проекции мира – в фотографии выразился особенно четко.

Perhappiness

Все фотографические работы делятся на три цикла: «Фотоглифы», «Перхэппинесс» («Perhappiness», неологизм, соединяющий в себе два понятия: «perhaps» – «сомнение», и «happiness» – «счастье») и «Фоторельефы». Технически они отличаются по своему формату: «Фотоглифы» имеют квадратную форму, «Perhappiness» мы снимали на широкоформатный негатив прямоугольной формы, а «Фоторельефы» – это разнообразные скульптурные формы. Каждый из трех циклов состоит из нескольких серий, как, скажем, «Зеркальная серия» и «Сплетения» из косичек принадлежат «Фотоглифам», однако при этом все центральные темы типа метафорического образа дерева жизни, огня и других элементов проходят насквозь всего творчества. Если в «Фотоглифах» использованы принципы визуальной поэзии, начертанной на коже тела, как на пергаменте, то «Perhappiness» – это импровизация в мышлении образами. Этот цикл построен на приеме баланса, вполне реалистическом, но с некоторым магическим оттенком эфемерной устойчивости, т.е. с тем чувством легкого прикосновения, которое Лев Толстой определял как «чуть-чуть», что и является основой художественного достижения.

Фигура человека в этой серии присутствует в амплуа мага или мистагога, который невовлеченно демонстрирует причудливые мутации природы и ее равновесие с тем самым «чуть-чуть», которое порождает легкий и порой неожиданный крен в невозможно-возможное. Иллюзию мы пытались достигать при минимальном вмешательстве фотографических, а тем более цифровых трюков, с помощью которых можно смонтировать что угодно. Значительно сложнее передать эфемерность естественным путем, сохранить тонкость и неосязаемость ее «прикосновения», изображая ее с помощью внутреннего состояния. Хотя все фотографии базируются на скетчах, но сделаны они одним импульсом. Как мы уже указывали, все наши усилия в искусстве «совершались» как бы без усилия, спонтанно. Когда обычный бытовой взгляд на вещи становится безразличным, нет тяги к этому миру и

его ценностям, активизируется второе интуитивное видение, то, что в какой-то мере можно охарактеризовать, как participation mystique или мистическое соучастие. Чем тоньше мышление, тем выше его способность притягивать соответственное ему и утонченное эстетическое видение.

Название цикла «Perhappiness» (нечто вроде «Счастлюзия») родилось также спонтанно, как и все остальные концепты. Судьба каждого человека обладает долей случайности, таит в себе возможности (perhaps), позволяет периоды свершений и спокойствия (happiness), переплетая все в результате в нечто среднее между ними – в «perhappiness». Человек полон желаний, и как только одни его желания удовлетворены, то тут


«Ручная птица» *(Hand Bird)* ©2003.



же на смену им появляются другие, что порождает замкнутую цепь, не позволяющую достигнуть удовлетворения. Мысль, всем знакомая в брутальной формулировке «Роллинг Стоунс» – «I can't get no satisfaction» («Я не могу быть удовлетворен). Люди живут в бесконечной погоне за счастьем, которое иллюзорно мелькает, как светлячок. Подлинное же удовлетворение не обусловлено сменами объективных ситуаций, а является уравновешенным состоянием внутреннего баланса, при котором дуализм, продуцируемый счастьем и несчастьем, больше не имеет места в сознании.

В серии «Перхэппинесс» была также использована медия волос, иногда в виде линеарных рисунков из косичек, но гораздо чаще как эластичный материал, посколь-

«Поситель» *(Soliciter)* ©2000.



ку волокнистая эктоплазма распущенных волос поддавалась самым разнообразным формам. Волосы образовывали средства передвижения, водовороты и водопады, разнообразные тела живой натуры и «натуры морты»; вопреки своей вискозности они складывались в угловатые оригами и разные геометрические формы. Волосы – это самый органичный материал, который находится прямо под рукой и растет на собственной голове. Материал этот удобный, податливый и говорит сам за себя – это лучшая ткань на платье. Волосы не только самый натуральный наряд из архетипического арсенала, но он относится к той моде, которая никогда не выходит из моды. Волосы служили нам и ординарной одеждой, и власяницей, как при покаяниях. Поскольку мы работали с концептами вневременного порядка, мы следовали их условиям, которые требуют использования такого же мифологического материала и метафорического подхода. Традиционно волосы связаны с проекцией разных экстраординарных качеств: в них и сила Самсона, и обворожительные свойства Афродиты, и духовная красота Мадонны, особенно в живописи нидерландских мастеров. К тому же, если верить авторитетным источникам, то все наши «волосы на голове сочтены» (Матф.10:30). Важно, что волокнистая структура льняных волос позволяла нам создавать образы минимальной телесности, фиксируя внимание главным образом на принципах сознания и афористической артикуляции души.

Возьмем к примеру образ Гермеса (или Меркурия в римском пантеоне), за которым особенно водилась репутация и чудотворца, и трюкача. Один из его классических атрибутов – крылья на сандалях, символизирующие полет мысли, в нашей интерпретации стали частью его рук и ног. Невесомость образа обусловлена отсутствием тела как такового; вместо него развевающиеся волосы, которые создают иллюзию динамики, воздушность и легкость полета. Мысль имеет иную скорость движения, чем любое тело. В то же время тревожное ощущение, которое оставляют будто бы ампутированные конечности, парящие на черном фоне сами по себе, напоминает о другой стороне этого бога, который испокон веков считался проводником и психопомпом в инициаторных испытаниях. Гермес Трисмегистус



«Крылья Меркурия» *(Wings of Mercury)* ©1997.

(т.е. трижды магистр) предпочитал учить нелегкими способами; он сам по себе загадка, сам герметический сосуд. Благодаря его одиозной меркуриальной «живиальности», юмору и экстраординарной витальности, в результате которой он выкидывает ловкие трюки как с людьми, так и с богами, он был признан в алхимии наиболее важным катализатором всего процесса трансформации. Говоря на языке музыкальной гармонии – это Моцарт греко-римского пантеона. Первым делом сразу же после своего рождения он выкинул шутку над своим старшим братом Аполлоном, похитив стадо его священных коров. Чтобы запутать следы, он перевернул отпечатки копыт в обратную сторону. Какой же концептуальный художник может обойтись без дозы

меркуриальности в своем мышлении? Неудивительно, что и в нашем искусстве тень этого вечно юного бога присутствовала во многих трансформациях.

В художественном объекте, в «вещественности» фотографии и в самом творческом процессе для нас форма всегда служила его содержанию; неослабевающий интерес вызывали только конечные идеи, а не их предпосылки и формальные приемы. По сравнению с нашей концептуальной юностью с годами мы стали еще больше смотреть не на художественный объект, а сквозь него, как бы по ту сторону предметов и понятий, на их органическое целое, на законы их взаимодействия и воздействия на человека. Не отделяя эстетических качеств от понятия искусства, мы стремились к такой гармонии в изображении, в которой внешность и весь его физический аспект подчинялся метафизическому смыслу. В культурных традициях прошлого созидательная сторона жизни выражалась через изображение прекрасного. За Сократом осталось, что он молился, чтобы ему была послана внутренняя красота души и чтобы внутреннее совпадало с внешним. Не это ли имел в виду и Достоевский, вложив в уста вещего идиота афоризм «красота спасет мир»? А на счет спасения Плотин еще в «Энеидах» предупреждал, что душа не способна увидеть первичной красоты, пока сама не станет прекрасной, имея в виду созерцательную мудрость Афины в противовес телесной красоте Афродиты. Принципы именно такой иконографии мы стремились сохранять в своем искусстве. Если в античности в гармонии формы и композиции, созерцательности и спокойствии, которые сохранялись даже в антагонистической ситуации, таилось внебытовое и вневременное значение изображения, то в настоящее время этой цели могут служить современные технически «чудотворные» ресурсы (камеры, компьютеры и пр.). Иными словами, тленные вещи все так же продолжают служить нетленным идеям в изображении старой, как мир, психо-физической оболочки человека, переодетой в современный хитон. Проблемы жизни и смерти, любви и войны, духовного и физического остались прежними и разрешимыми не способами науки и техники, а на той же «бессрочной» основе эквилибриума сознания.

В мире осязаемого трудно найти адекватное выражение для изображения неосязаемости. Например, в работе «Блудный сын» присутствует только намек на его тело – ни его ноги, ни его голова не являются чем-то посторонним для «матери», объединяющей в себе обе эти роли. Блудный сын вроде бы есть, но его и нет, словно улыбка без чеширского кота.

В подсерии «Вырезки» *(Cutouts)* тело изображается in absentia, т.е. через его «отсутствие», обретая таким образом полную невесомость. В «эфемерной» интерпретации темы мадонны с младенцем в работе «Сублимированный младенец» прозрачная фигура ребенка вырезана прямо в фотографии. Абрис его воздушного силуэта отбрасывает на просвечиваю-

«Блудный сын» *(The Prodigal Son)* ©1996.



щую стену мягкую тень, которая придает невидимому младенцу трехмерную глубину. Его образ должен быть открыт и «прозрачен к трансцендентному».[9] В данном случае прозрачность означает не отсутствие, а сублимированную форму существования. В истории искусств обычно происходило обратное, т.е. трансцендентное изображалось физическими символами, весьма телесными младенцами, бородатыми Савоафами, и рай был окружен солидным забором. На самом деле, неподдающееся изображению «это» не имеет прямого физического начала, оно всегда есть; и это самое «есть» мы и хотели бы выразить и «вырезать» в пространстве. Здесь не было бы лишним добавить, что «самое важное нельзя передать словами; второе по важности всегда интерпретируется ложно; а человек же в своих рассуждениях о втором и первом пользуется всего лишь третьим».[10] В качестве такого третьего «Сублимированный младенец» вместе с «Лодкой» (стр. 498)

«Сублимированный младенец» *(Subliminal Child)* ©1995, фотопечать в стальной раме 116,8 x 85,7 см на выставке в зале Ренессанса в 2000 г. (третья слева), Nasher Museum of Art, Duke University, Северная Каролина, коллекция музея.



однажды были выставлены в необычном контексте, в зале раннего Ренессанса среди других живописных мадонн Нашер музея.

Изъятые таким образом из фотографий и металлических рам нематериальные элементы обозначались самыми разнообразными контурами. Говоря аллегорически, они изображали «соотверстие» времени и пространства в «стальных» рамках жизненной реальности. Например, в работе «Прорез» свет фокусирован в нарисованном на ладони окне. Созданный с помощью буквальной физической пустоты и воз-

«Прорез» *(Slit)* © 1998/2009, фотопечать в стальной раме 122 x 99 см.



душной прозрачности, вклинивающихся в физическую форму рельефа, он присутствует незримо. Свет, с помощью которого мы видим, на самом деле не видим. Мы видим только то, что он освещает. Тема света многократно варьировалась не только в визуальных, но и драматических образах, как например, в Ангельском диалоге, сопровождавшем нашего «Херувима» на выставке «Новый Ангеларий» в МОМА. Недоступные человеческому уху голоса якобы беседовали о преломлении света на разных ярусах небес и поднебесья.[11]

«Упавшая виноградина» *(Fallen Grape)* ©2001.





«Херувим» *(Cherub)* ©1996, коллекция музея ART 4.RU, Москва.

Ангел: Есть ли на белом свете свет?
Архангел: Кое-где есть, но в общем всего лишь освещение.
Ангел: Значит, человек видит не свет, а только освещение?
Архангел: Да. Потемкин без света.
Ангел: А где свет, там и тьма светится. Не надо ни притушевываться, ни присветляться ни перед кем.
Архангел: Там внизу тьма народу. Где много народа, там всегда тьма.
Ангел: И не бывает света?
Архангел: Бывает. Светская полутьма.
Ангел: Какой беспросветный опыт света!

Архангел: Не совсем. Возьмем хотя бы ... .-- . – или .-.. .. --. .... – (Далее диалог полностью переходит на азбуку Морзе.)

Судьба разговаривает с нами, как правило, не через трансцендентные депеши, а с помощью событий, условно говоря, через хэппенинги, чей язык, хотели бы мы этого или нет, необходимо понимать, чтобы не утонуть в амбивалентных обстоятельствах жизни. Есть люди, которые лучше понимают себя в процессе развития, внутреннего и внешнего. Так и мы развивали свою фотографическую повесть как сутру, в процессуальном развертывании которой разные концепты нанизывались на одну нить, как бусины в четках (буквальное значение сутры на санскрите и есть четки). Возможно, в конечном счете все эти работы являются небесполезными упражнениями для души. В настоящее время современное искусство особенно сосредоточено на отражении так называемых «деконструктивных реальностей» и первичных инстинктов. Ко всему прочему, жить за счет искусства и жить для искусства – понятия очень разные. В этом смысле наша позиция одинаково далека и от поп-программы деконструкции (с ее у кого лихорадочным, у кого высокомерным разочарованием), и от общедоступных назиданий социума (pro et contra), и от круга меркантильных представлений. С помощью творческого воображения возможно соприкосновение с более высоким миром сознания, которое может вести к иной психологической глубине, и если она блокирована конфликтами ежедневного быта, то хотя бы к ее частичной реставрации. Через творческий импульс вневременная архетипическая сущность проявляется во временности, и уравновешенная в себе полнота находит выражение даже в непостоянстве жизни. Искусство стимулирует интуицию; интуиция же, поднимаясь над интеллектом, может иметь целительный эффект.

В амбивалентных фотоконцептах разных серий можно проследить линии развития одних и тех же исходных идей. Возьмем, к примеру, тему четырех первородных элементов, известных еще со времен античности, которые ко всему прочему олицетворяют разные стадии и формы мифологического «крещения» водой, огнем, воздухом и землей. Обрести мастерство контроля над этими психофизическими силами довольно не про-

сто. Возможно, испытание «четвертующей» гравитацией материи в экзальтированной форме с ее условно принятыми четырьмя элементами и является входной дверью в другое измерение, той крутящейся дверью, через которую пропускаются по одному или, если верить алхимическим трактатам, по двое... Из многих концептов, идущих насквозь нашего творчества, складывалась целостная система и соответствующая ей философская позиция. Одна работа вытягивала другую, углубляя содержание предыдущего повествования – темы развивались на сцеплении идей и образов в своей художественной электроцепи. Если воздух в основном изображался в виде отсутствия субъекта или объекта или в виде вырезок, то тема воды и огня варьировалась в самых разных ипостасях. А земля

«Руки крестом» *(Cross Hands)*
©1996.



и ее соль неотделимы от понятия гравитации. У эллинов красочной метафорой принципов действия первородных элементов являлся образ колесницы с четырьмя конями, в которой первый воздушный конь летит, огненный ретиво следует ему, водяной более или менее движется, а последний земляной плетется еле-еле и тормозит все движение.

Попробуем проследить ход горящего скакуна и проехать по линии огня, пронизывающей разные серии. Ранняя работа «Вулкан» – это воплощение бушующей стихии на человеческом лице. Сейсмический стресс. Коротко, но это не все. Образ позволяет сделать очевидную корреляцию между лавой огня и ментальной лавой, которая тоже может вырываться бесформенной массой, выливающейся из подсознательного региона. Прежде, чем она затвердеет и обретет стабильность в зоне рационального, она выжжет немало земли и высушит немало воды


«Вулкан» *(Volcano)* ©1990.

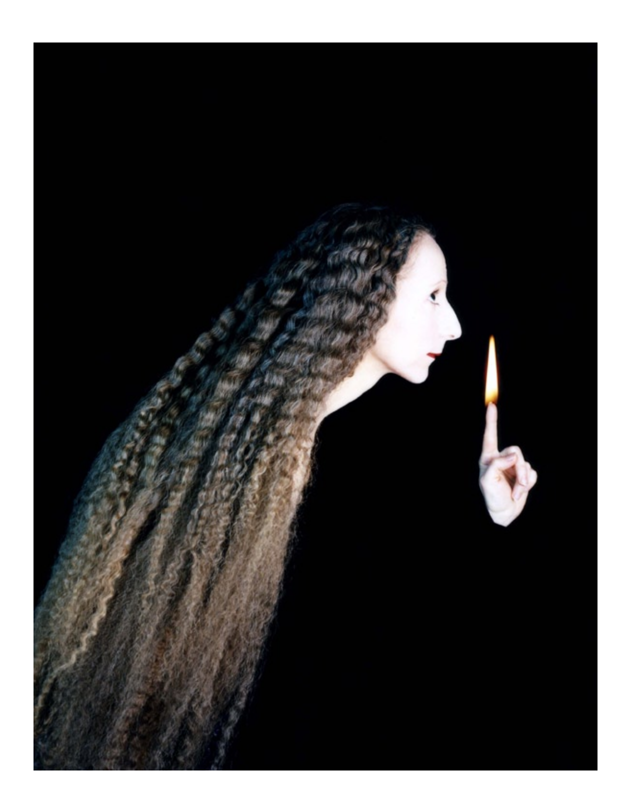


в характере человека. Как правило, всякой новой ментальной формации предшествует разрушение старой, что может сопровождаться неким «кровопролитием» мыслей и чувств. В любом случае, ментальная лава должна пройти жидкую стадию закалки в огне, подняться через темный каменистый проход подсознательного и вырваться в зону сознания, в зону видимости и осознанной оценки, в конечном счете, кристаллизуясь в новые понятия. У визуальных символов есть своя привилегия, своего рода свобода от своего рода содержания, поэтому эта работа, как и многие другие, поддается поливалентному толкованию.

«Огненная колба» *(Fire Flask)*
©1996.



В середине 90-х красочную картину пламени и сейсмических стрессов на лице сменил подлинный огонь, который мы снимали в разных комбинациях: как горящий факел на фаллическом пальце в работе «Свеча» или персональный маяк в «Лодке» (стр. 498). Огнем мы часто ри-



«Свеча» *(Candle)* ©1997.

совали; так создана вуаль, исходящая из пламенеющего венца в фотоконцепте «Невеста». Ее огненная линия, запечатленная с помощью замедленной съемки, очерчивает профиль, чье горящее око тоже изображено пламенем, которое невеста держит голой рукой. Невесомость тела здесь достигается «огненными» средствами, сигнализируя о невидимом глазу сакральном присутствии, которое не нуждается в герменевтике.

К концу 90-х жгучесть огня ослабевает, и в новой серии с розами реальный огонь вытесняется его концептуальным изображением. Теперь горят алые розы; они полыхают кострами, факелами и фитилями в спиртовках в соответствии с нашими лабораторными условиями.

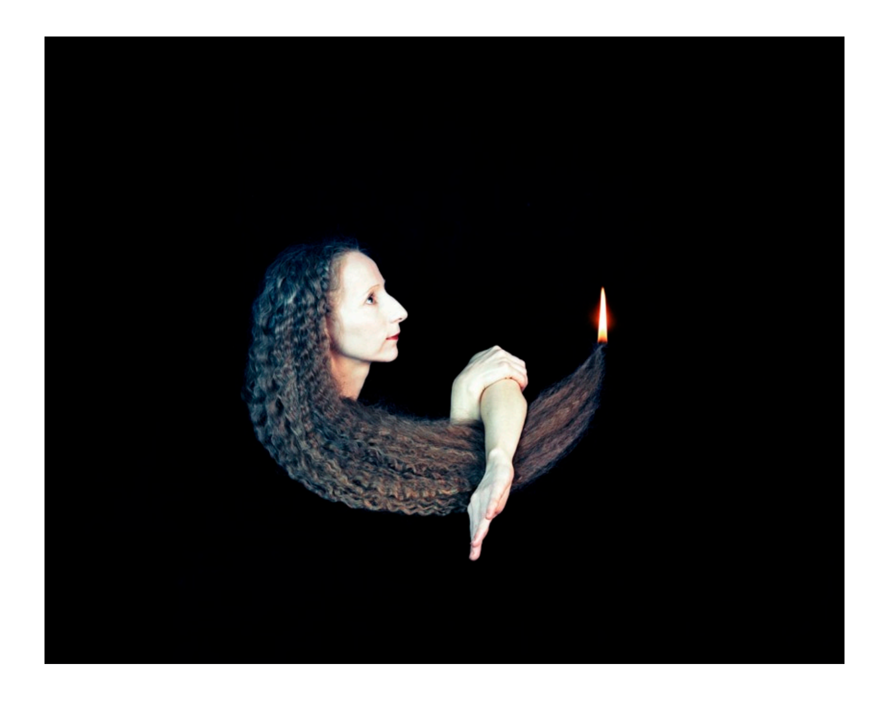


«Невеста» *(Bride)* ©1997.

В «Золотом осле» Апулея главный герой Луций должен был съесть розы, чтобы вернуться из ослиного облика в человеческий, т.е. пройти через алхимическую печь закалки, часто обозначенную символом красной розы с ее терниями. Лингвистически это можно выразить перекомбинацией слова «eros» в «rose». В композиции «Пилигрима» (стр. 501) розы соединяются с крестом в том же значении, что и в названии ордена розенкрейцеров,

братства розы и креста, олицетворявших в этом знаке любовь, обагренную кровью. Для них роза служила метафорой внутреннего единства, сознания, абсорбировавшего в себя грубый синдром эго, модифицируя его в высокий импульс, выраженный цветением.

Этот же мотив прослеживается и в работе «Коленопреклонение» (стр. 500), где ноги фигуры, протягивающей букет роз, выложены из колючих стеблей роз, как на «рентгеновском» снимке скелета. Цветущий дар «поко-



«Лодка» *(Bark)* ©1997. Коллекция Nasher Museum of Art, Duke University, Северная Каролина.

ится» на тернистых коленях. По выражению тех же алхимиков, тот, кто пробует войти в розовый сад философов без ключей, все равно, что человек без ног.[12] Как известно, саду философов предшествует кольцо огня, предполагающее некую форму жертвоприношения.

Искусство позволяет касаться тем, озонированных трансцендентными импульсами, которые не поддаются вербальной передаче. И в этом его отличие от религиозных текстов, перегруженных чудесами и тайнами. На языке эстетических аббревиатур можно говорить о многом и без слов. То, что является подлинно важным,

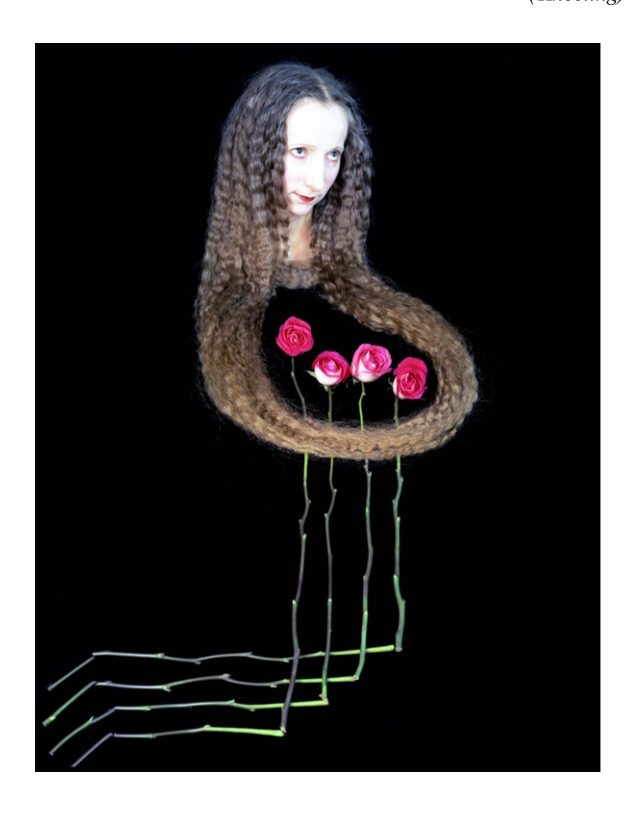


«Невидимый костер» *(Invisible Bonfire)* ©2001.

нельзя приобрести ни из каких сочинений, это должно быть заложено в памяти самой души. Разбудить же эту память можно определенными стимулами, многие из которых принадлежат эстетической зоне искусства, минимальными, но образными средствами провоцируя на определенные мысли тех, кто уже готов их принять.

Иными словами, можно транслировать эти идеи не через буквенное письмо, а «письмо» эстетическими образами. Пиктография в целом позволяет изображать результат мышления, не разделяя его на отдельные компоненты дискутирующей мысли, а сразу через образ, часто действующий на сознание человека внезапным импульсом, как откровение. Так Данте передал свое видение философского сада: «Вот роза, воплотившая Слово».[13] Символ этого цветка особенно многозначен, поэтому розы служили нам посохами и коронами, заборами и клетками; из их лепестков мы выкладывали мозаики огня, горящей кущи, плащей и плащаниц, «добывая» таким образом огонь из розы не в его жгучем аспекте, а в виде излучения света, тепла и жертвенности.

«Коленопреклонение»
(Kneeling) ©2000.



В целом образы в серии «Перхэппинес» обладали готическими оттенками с каким-то отстраненным нарушением в перспективе построения: гротескные уменьшения и увеличения вносили элегичный драматизм, характерный также иконописным принципам. Идеи теперь выражались без слов, через жесты, метафизические пропорции фигур и аскетизм композиции, которые своим «молчанием» способствовали созданию мифического спокойствия. В пластичности тишины открываются новые слои внутреннего пространства, когда и одно слово уже становится лишним, как известно из апокрифической традиции: «ангелы поют в молчании».[14] В немом «кино» нашей фотографии теперь все было сказано не словами, а вы-

«Пилигрим» *(Pilgrim)* ©2000.



ражением лица, застывшим жестом и символом. Даже если это был символ огня, общая атмосфера оставалась пронизанной ощущением спокойствия и созерцательности.

Как известно, цветы должны приносить плоды; так вслед за розами мозаики из ярко-красных зерен граната продолжили ту же тему, связанную с огнем и кровью. Как рубиновые камни, красные зерна играли на свету, образуя странные образы типа грааля, знамени апокалипсического агнца или багряной вуали богини Персефоны, которая должна была остаться в подземном царстве только из-за того, что съела лишь одно зерно граната. В композиции «Отшельника» все находится в мнимой пустоте черного пространства, а полуреаль-

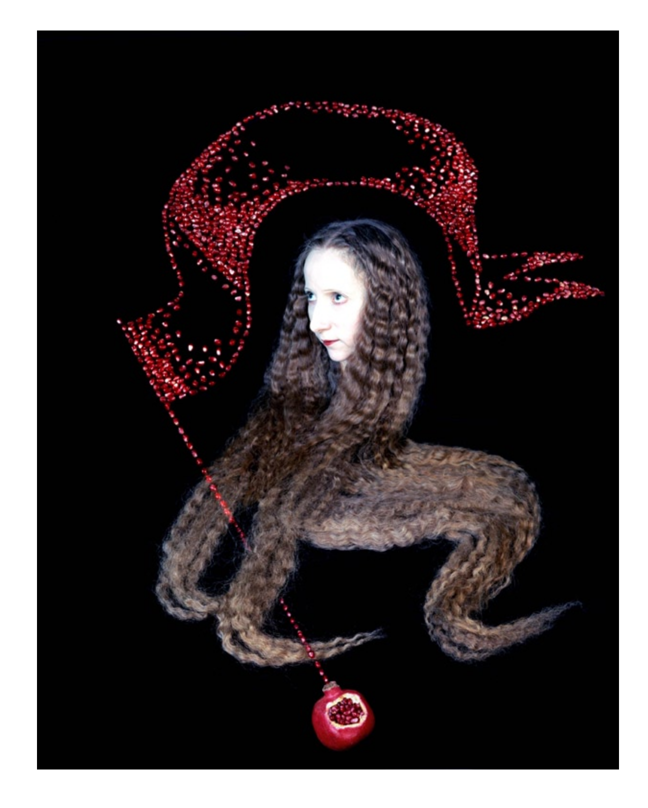
«Отшельник» *(Hermit)* ©1998.



ная фигура одинокого схимника, полагающегося не на внешний свет, а на внутренний, держит плод граната как фонарь. Инфракрасные лучи этого «laterna magica» мозаикой обрамляют его ауру и помогают двигаться через инфернальную зону.

Образ ягненка в работе «Агнец, по Дюреру» был отснят в один день с «Отшельником». Решался он самым натуральным способом: его золотое руно было передано с помощью руна волос, а знамя — сочной мозаикой, представляющей собой и плод искусства и гранатового дерева одновременно. Все лишнее изъято из композиции — только черный фон, на котором переливаются красные хоругви. «Pomegranate» («гранат» по-английски) буквально означает «многосемянное яблоко» (pomum

«Агнец, по Дюреру» *(Lamb, after Dürer)* ©1998.



granatum, лат.), которое в библейской версии называется «риммоном» т.е. плодоносящим. По преданию на колоннах в храме Соломона были вырезаны рельефы гранатов; нередко Мадонна изображалась с гранатом в руке, а до нее Афродита и Гера. Множество кровавых зерен, собранных воедино в этом зернистом «яблоке», отождествлялось со знаком рождения и возрождения, как в случае с воскресшим богом Дионисием, из крови которого выросло гранатовое дерево. Росло оно и позднее в средневековье, когда гранат стал изображать «окровавленное» сердце, рано или поздно раскрывающееся и рассыпающееся в плодородии. Все эти знания хранились где-то подспудно в памяти, не мешая творческой фантазии «парить» по обочине сада философов. В работах, которые шли невероятным потоком, отражались стадии, которые требовали долгого аккуратного наблюдения, словно за алхимическим процессом «само-рождения» из пепла или обретением мастерства над самим собой в хаосе эмпирического мира. Судьба творческого человека сама по себе может быть и произведением жизни, и произведением его искусства.

«Лампада» строится на многоплановой метафоре: огонь выложен мозаикой из красных семян граната; кольца дымных волос поднимаются, как вокруг джина, выпущенного из герметического сосуда; а плод граната уподоблен лампе. Однако в этом символическом «кентавре» человека со светильником есть нечто большее, чем только абсурдное смещение функций. Способов их толкования довольно много: можно идти алхимическим путем, чисто мифологическим или религиозным, но, по всей видимости, они все по своей сущности будут сходится к одному знаменателю – свету и его значению в человеческой жизни. Неслучайно в притчах Соломона дух человека назван светильником. (20,27) В сохранении внутреннего света содержится луч надежды. Большая разница в понимании мира у людей, которые его видят через рефлектирующий свет социальных норм, и у тех, кто выполняет роль трансмиссии света. Естественно, речь идет о подаче такого света, который можно уподобить внутренней соляризации, не нуждающейся ни в каких осветительных приборах.



«Лампада» *(Oil Lamp)* ©1999.

В заключение темы огня, пронизывающего все наше творчество, можно сделать краткий вывод, что огонь является источником и света, и тепла, и пожара – и все это присутствовало в работах в самых разнообразных формах. Огненный пояс, переросший в пылающие символы роз и зерен гранатов, постепенно перешел в мягкий желтый цвет еще одной серии мозаик из лепестков астр. Само название астры происходит от латинского слова «звезда»; per aspera ad astra – через тернии к звездам, как считали древние. Эта желтая или в буквальном смысле «астральная» серия была построена на принципе излучения, где тонкие экзальтированные фигуры были пронизаны лучами солярного света, который играл фонтаном, лился золотым дождем или об-

разовывал таоистские конфигурации. Цветовая гамма лепестков и некая эфемерность вполне подходила для изображения «Звезды». Обычно падающая звезда сигнализирует о каком-то неординарном событии, возможно, поэтому египетский иероглиф звезды означает не только ее, но и «проход», т.е. проход через двери звезд или, если выразить это на современном языке науки, проход через двери временных измерений. Изобразив, в буквальном смысле слова, проникновение и вместе с тем



«У костра» *(Around Bonfire)* ©1999.

некую проникновенность этой звезды, мы коснулись не только символики дверей, но и состояния «астральной беременности». В интернациональном пантеоне падающих звезд наиболее радикальный смысл принадлежит орфической традиции, о чем свидетельствуют найденные в Южной Италии золотые таблицы со следующим текстом: «Я дитя земли и звездного неба, но моя раса

идет только с небес». Астральная серия буквально купалась в желтом свете, в интервале его частот, воспринимаемых и невоспринимаемых глазом.

Вместе с астрами в наш своего рода творческий «кондуит» вошли образы, выложенные из самых разных натуральных материалов, которые, казалось бы,



«Звезда» *(Star)* ©1999.

предлагали нам сами себя невзначай; достаточно было выйти на природу и оглядеться. В результате такого «фотосинтеза» мозаики из переливающихся осенними оттенками листьев образовывали неожиданные, но органически приемлемые глазом формы. Они напоминали бы мягкие пастельные наброски, если бы в них не вклинивались отчетливые абрисы человеческих фигур.

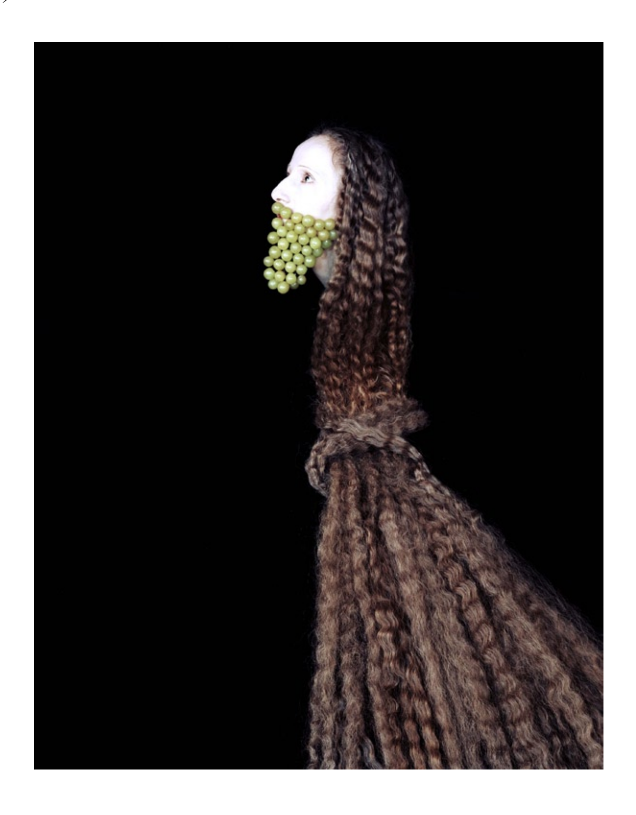
В нашем «природоведении» было много спонтанного и непредсказуемого. Из яблок вдруг сложился кринолин «Инфанты», которой в момент съемки было 47 лет. «Инфанта» вышла из «Менин» Диего Веласкеса, как Афродита из пены. Растеряв своих фрейлин («las meninas» по-испански), она сохранила свою уверенность и, может быть, даже грацию, свойственную придворному этикету. В то же время, в своем стационарном кринолине из яблок и волос, она больше напоминает Психею, ставшую прототипом Золушки, будто бы собравшуюся на бал в ожидании кареты из тыквы. Все перевоплощения и трансформации в воображении, а искусство не разрывно с ним, происходило не без трюков, иногда даже акробатических.

«Инфанта», по Веласкесу *(Infanta)* ©1998.



В гроздьях винограда, как на рентгене, однажды нам привиделся образ «Суфи». Тонкую профильную фигуру дервиша во власянице («суфи» буквально означает «в шерстяном рубище») дополняет борода, выложенная мозаикой из зеленого винограда по типу ассирийских рельефов. В композиции «Танец суфи» вращение фигуры передано тоже виноградной мозаикой, из которой «соткано» развевающееся зеленое платье, а высокая феска сложена из красного винограда. Не смотря на спонтанное рождение, атрибутика образов была вполне оправдана и органически закономерна и для современной ситуации. Свойственное арабской лирике мистическое прозрение связано с опьянением виноградным вином; так суфи прикрывали свои сим-

«Суфи» *(Sufi)* ©1999.



волы от невежества толпы и враждебных элементов. Возможно, и искусство в какой-то мере может служить подобным целям, являясь своего рода горючим для психологического взлета сознания. Но кто может выпрыгнуть из своего собственного тела без потерь? В черном метафизическом пространстве пустоты андрогинная фигурка суфи с развевающимися полами устремлена вверх, в зону сублимации и молчания. Идеи требовали соответствующих средств выражения, поэтому во всех работах фоном нам служил черный бархат – удобное средство для создания созерцательной атмосферы с ее географическим и временным вакуумом. Глубина этого бездонного черного фона предотвращает внедрение пусто-порожнего быта и позволяет выделять самое главное.

Натуральные средства, в изобилии использованные в нашем искусстве, вплотную связаны с образом дерева жизни, которое само по себе включает все виды природных градаций. Оно присутствовало в наших фотографиях в самых разных формах. Это дерево приносило геометрические и антропоморфные плоды, прорастало через фигуру, пускало корни в небо, а крону в землю, горело огнем, лилось водой; оно обходилось без стволов и листьев, составленное мозаикой из одних семян. Согласно смене сезонов человек видит только цепную реакцию временных форм этого дерева, но не его источник. Но в чем же семя его семени? В ответ невольно напрашивается индийская поговорка: только Сам знает себя, только змея знает свои ноги.

О дереве жизни, ветви которого символизируют различные пласты как жизни физической, так и ее астральных корреляций, написаны талмуды схоластических книг, главным образом, теми, кто сами не прошли этих пластов и других не пропускают. Гете (сам полупрофессиональный алхимик) на это счет сказал устами Мефистофеля:«Суха теория, мой друг, а древо жизни пышно зеленеет».[15] Жизненная формация этого дерева, как кровеносные сосуды, пронизывает все сущее; и наше участие в его «перформансе» подобно цветам, плодам и листьям, которые оно сбрасывает и снова рождает в своей кроне. «Одни любят это дерево, но ненавидят его плоды, другие любят плоды и ненавидят дерево»,[16] третьи его используют мистически, как

шаманы в ритуале поднятия по шесту, в целях достижения сверхъестественной силы. И, возможно, Блейк был прав, сказав, что «дурак видит не то же самое дерево, что видит умный».[17] Сигнальные коды природы завуалированы везде и во всем. Мы просто пытаемся принимать их на своих волнах и приносить их в свое искусство так же естествен-



«Дерево на руках» *(Tree on Hold)*
©2004.

но, как яблоня приносит яблоки.

На грани перехода в другое тысячелетие цветовые волны в работах начали перекрываться полупрозрачной световой пеленой. Новая «Завуалированная серия» стро-

илась на приеме двойной экспозиции. Рисунки покрывал, паров, сосудов и прочих эфемерных и конкретных форм кропотливо выкладывались из «манны небесной», как буддистские мандалы из песка. Рассыпные рисунки спокойно разрушались после завершения концепта, что-



«Пламя на пальцах» *(Finger Flame)* ©2001.

бы очистить место для следующего. Призрачная пелена вуали, прикрывающая «полнолуние» лица, позволяла выражать в осязаемой форме неосязаемые факторы подсознательного, главным образом идущего в разрез с бытующей десакрализацией мира.

Если суфисты прикрывались символикой вина, масоны своим отброшенным краеугольным камнем, то в

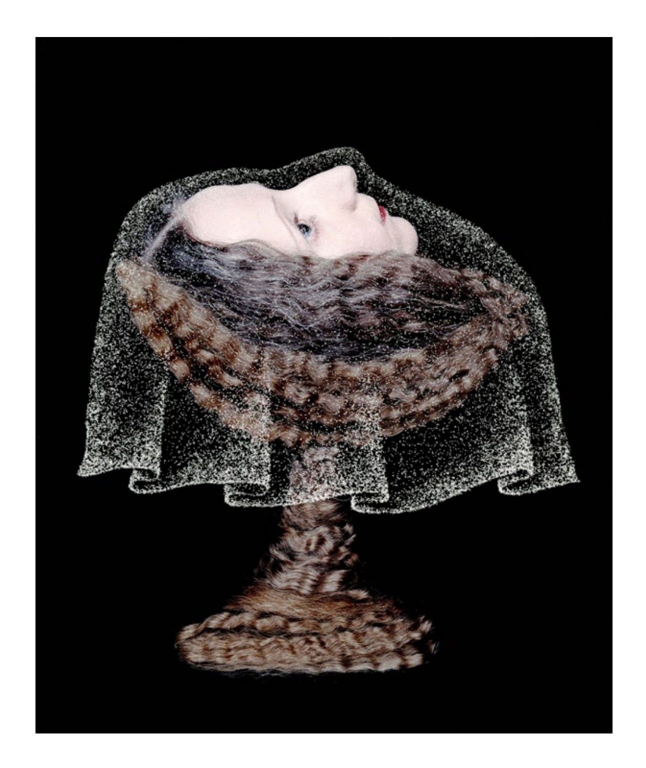
русской мифологии это размылось в еще более аллегорическую форму: принеси то, не зная что. Трудно найти выражение для этого самого «то». Оно всего лишь подразумеваемое в концептах, композиции которых решались разными способами: и черным пламенем свечи, отлитой



«Черное пламя» *(Black Flame)*
©2001.

из воска волос, которая «светилась» за белой пеленой; и единственной реальной виноградиной, порожденной нереальной гроздью винограда; и несуществующей алхимической колбой, содержащей самый существенный элексир жизни. Тот самый живительный эликсир, который образуется во время репетиции смерти.

Зияющая глубина черного пространства, скрытого за



«Грааль» *(The Grail)* © 2001.

иносказательной вуалью, казалось, аллегорически зондировала идею о «пресуществующем сиянии божественной тьмы», которая в формулировке Дионисия Ареопагита прошла красной, а точнее черной нитью в религиозной философии Европы. Крещеные византийцами славяне тоже унаследовали этот концепт. Одним из его положений является тот «факт», что божественная тьма, покрывающая весь этот могущественный организованный хаос жизни и смерти, особенно сгущается перед прозрением. В непластичном измерении материального мира истинное положение вещей не поддается выражению. Та же мысль канонизирована в заключительном хоре мистиков в «Фаусте»: «Все свершаемое в жизни – всего лишь намек на истину... к которой влечет нас вечная женственность.» Поэтому вместо рассуждений на эту тему пройдем через галерею визуальных образов.



«Прозрачная книга» *(Translucent Book)* ©
2001. Коллекция The Scottsdale Museum
of Contempo-rary Art, Аризона.

В работе «Грааль» покоящаяся в чаше волос голова перекликается не только с легендами круглого стола короля Артура или головой Крестителя, но с гораздо более древней мистерией. Миф о легендарном певце Орфее, достигшем полного совершенства в своем искусстве, заканчивается усекновением его головы, которая продолжает вещать истину. В орфизме и позднее у пифагорейцев мифологический секрет обезглавливания и «самочувствия» бессмертия связан с подчинением всех психофизических функций сознанию или высшей интуиции. Грааль в работе выбран в качестве метафоры покрытого пеленой сознания, которое пронизывает все сущее – и человеческое сознание является его

некой голографической частью, способной через себя отражать всю его целостность. По-английски «принять вуаль» (to take a veil) означает принять обет целомудрия, в буквальном смысле, «целостности мудрости», не подверженной влиянию флюидов эмоций и тела.



«Три руки со свитком» *(Three Handed Scroll)* © 2001.

Тема сакральной пелены поистине неисчерпаема; из практики мистиков известно, что аллегорический покров спокойствия, молчания и трепета предшествует ассимиляции знаний, скрытых за внешними формами жизни. Этот мотив косвенно затронут в образах работ «Прозрачная книга», «Колба» или «Три руки со свитком». Все они изображают, если можно так сказать, «вещи в себе»,

некие ориентиры в зияющем пространстве бесконечного. Попробуем заглянуть в буквально завуалированную «Колбу»; ее содержимое задолго до нас и более, чем образно, было описано в старинном алхимическом рецепте: «заверни свой открывшийся огонь в черные языки



«Колба» (Flask) © 2001.

пламени, потом отмой его в белом свечении – и он расцветет рубинами».

Как известно, почти во всех верованиях занавес или некое ограждение отделяет сакральную часть собора от толпы прихожан; ее можно понимать буквально и аллегорически. На определенной ступени развития кто-то утыкается в этот занавес в недоумении, кто-

то с благоговением, а иные с трепетом и страхом. Здесь можно столкнуться и с Вийем. Даже такие, как Илья Пророк и Моисей, должны были прикрывать свое лицо вуалью в моменты прозрения. Естественно, возникает желание хотя бы мысленно приподнять эту вуаль и за-



«Вымытые руки» *(Washed Hands)*
© 2001.

глянуть в это «иное», что испокон веков человечество и пыталось сделать. Возьмем к примеру заключение самой читаемой книги в мире – «Апокалипсис» дословно означает «снятие вуали», что в экклезиастике обозначено разрывом занавеси в храме и связано с известным катаклизмом как в объективном, так и в субъективном плане. Радикальное изменение в перцепции мира при-

ходит как откровение. Не поэтому ли «Откровение» на Иоана Богослова спускается как-то «по-страшному», через картины чудовищного разрушения, чередующиеся с краткими передышками чистых видений. Некая пелена или препона символизирует также остановку



«Научный сотрудник» *(Scholar)*
© 2005.

или паузу, необходимую для того, чтобы подготовить сознание к другой стадии понимания мира и соприкоснуться с ее архетипами и принципами формации. Между бытовыми и сакральными формами ее выражения находится не просто плоскостная пелена, которая всего лишь принятый символ, а скорее некий временно-пространственный и очень нелегкий пере-

ход, в результате которого знания становятся самим принципом мышления, освобожденным от действия психофизических и астральных флюидов.

Фотоконцепты не ограничивались мифопоэтическим контекстом; непроизвольно в фотографиях возникали эффекты, которые можно в какой-то степени сравнить со странностями, присущими квантовой физике. Например, один и тот же атом может находиться одновременно и с левой стороны, и с правой, как в работе «Два яйца». Но стоит кому-либо начать наблюдать за ним, атом «выбирает» себе фиксированное место и становится видимым только с одной стороны. Или скажем фотон, ультимативная единица света, его можно увидеть только один раз, его обозрение это и есть его



«Два яйца» *(Two Eggs)* © 2002.

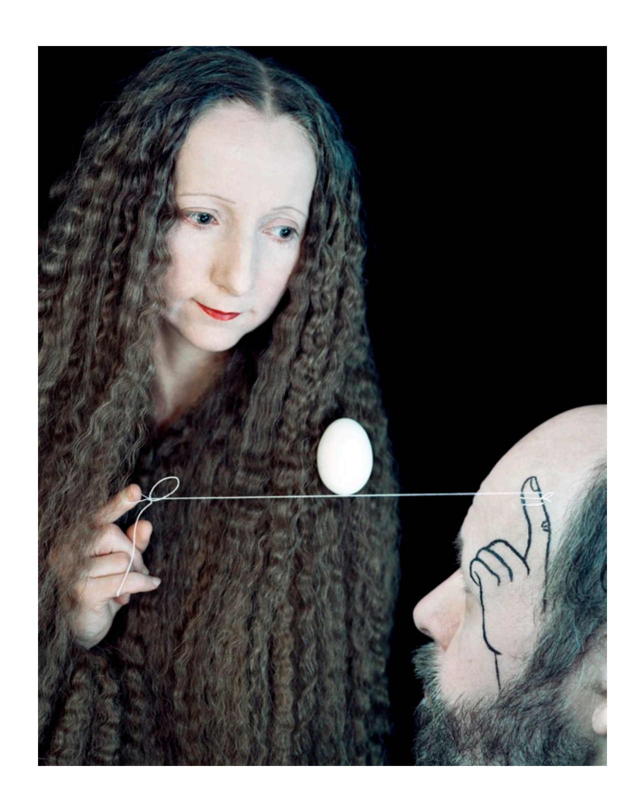


аннигиляция. Эти и всякие прочие фокусы физики проскальзывают в образах «Упавшая виноградина», «Черное пламя» и многих других концептах. Странные «научные параметры» наших работ периодически притягивали внимание ученых, которые узнавали в них свои коды; к нам обращались разные научные издательства с просьбой использовать фотографии в журналах и в пособиях для вузов по физике, математике и прочим дисциплинам.[18]

«Завуалированная серия» постепенно слилась с новым потоком образов, в композициях которых яйцо стало играть главную роль. Тема равновесия философского яйца (ovum philosophorum) с самого начала присутствовала в нашем творчестве, но в этот момент

«Мини лаборатория» *(Mini Lab)* © 2003.





«Яйцо в транзите» *(Egg in Transit)* © 2003.

стала доминирующей. Попробуем вкратце проанализировать процесс «Медленного нагревания», демонстрирующий магический эквилибриум яйца и огня на ориентальных палочках. Это не фокус, а, образно говоря, сольное жонглирование интуицией, чувствами и мыслями. При выплавке их амальгамы необходимо поддерживать полное спокойствие и, может быть, не меньший контроль над ситуацией, чем в популярном до революции аттракционе жонглирования ножами с горячим самоваром на лбу. Если сознание достаточно долго тренировано и культивировано, то, как говорят китайцы по поводу своей похвальной устойчивости и терпения, – мандарин в конце концов удостаивается чуда.



«Медленное нагревание» *(Slow Heating)* © 2002.

Иногда казалось, что в этой серии «концептоносные» яйца выполняли ту же роль, что и ранние кубики; как будто их органические овалы сменили картонную квадратуру кубиков. Овал не имеет ни конца, ни начала – он ноль, стремящийся к бесконечности. Он никакой – и четный, и нечетный одновременно, балансируя на пересечении плюса и минуса. Таким метафорическим овалом мы пытались жонглировать в этих работах. И в каждой не совсем ожиданной ситуации «укротитель» яйца демонстрировал его «многогранные» свойства и загадки природы. Яйцо как неподвижный двигатель подвижной вселенной фигурировало на фотографиях, стоящим на натянутой между пальцами нитью, служило канвой для изображения,

превращалось в ухо или пуще того в сперматозоид, подвешивалось с пальца на нитке и вытворяло всякие прочие трюки.

Можно написать целую книгу, начав и кончив только яйцом. Оно олицетворяет конец, в котором по-



«Куб и яйцо» *(Cube and Egg)* ©2008.

коится начало; оно начало всех концов. В нем происходит бесконечный диалектический процесс матрицы творения, что на якобы простом языке природы выражено в чередовании курицы и яйца. Круглое и «лысое», яйцо – это эмбрион философского камня, не мужского и не женского свойства, а обоих вместе. В нем представлено «действо» двух составляющих одного и того же

организма: и желток, и белок, и солярный импульс эмбриона и лунная глубина плаценты. В восточных традициях второе рождение, т.е. рождение в духовной сфере, уподобляется процессу вылупливания из скорлупы яйца. Так открываются другие глаза на другой мир.

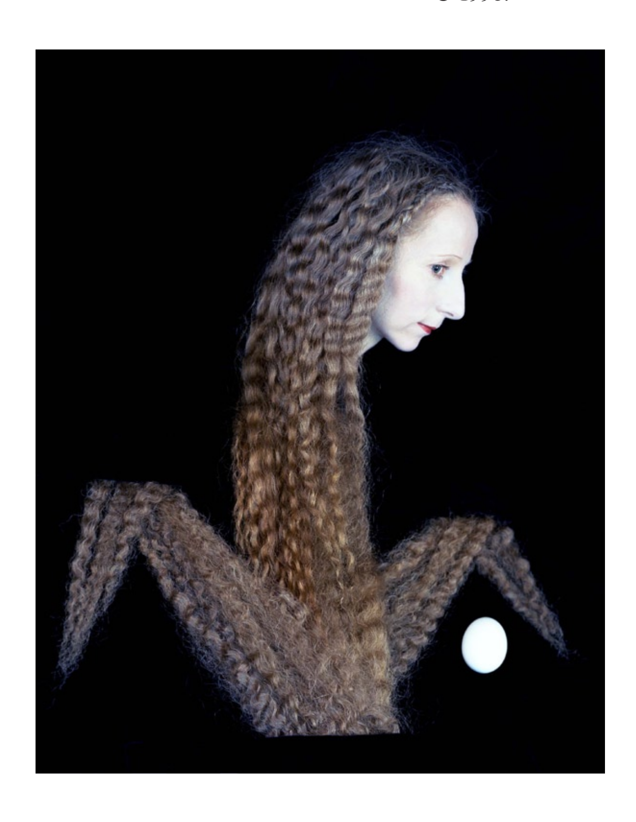


«Пробуждение» *(Awakening)*
© 2003

Птица, сложенная из волос, подобна японским оригами, сделанным из бумаги, входит в серию «Органической геометрии». Острые и тупые углы полусложенных крыльев дополняют тонкий профиль птицы, старинный символ души, который не требует толкования. Ее секрет в полете и в яйце. Тут невольно вспоминается евангельский совет быть мудрым, как змей, и безобидным, как голубь.

Естественно, в работах появлялись изображения глаз не только на яйце и не в одном экземпляре. Принцип видения per se, тема, оккупировавшая многие почтенные умы, была важной и в нашем творчестве. Ее исходное положение для нас никогда не менялось — четкость видения зависит от психической «прозрачности» самого видящего. И не только это, например, по выражению Фихте, «собственный глаз загораживает человеку видение»,[19] но возможно только до той поры, пока не возникнет «второе зрение» или обостренная интуиция. Естественно, разной форме видения соответствует и разная форма интерпретации увиденного, что в конечном счете и порождает конфликт в мире. Но чтобы его обойти, нужно ли тем, кто обладает спо-

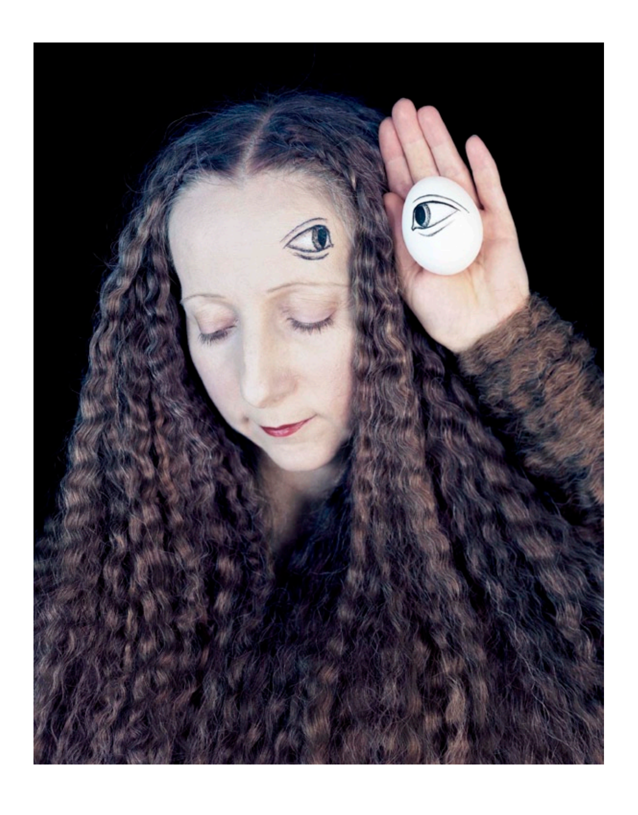
«Под крылом» *(Under the Wing)*
© 1998.



собностью видения, затуманивать свое зрение из-за того, что другие слепы?

Большая разница существует между зрением и прозрением. Последнее – это уже не глазная функция, а своего рода централизация всего организма: и видения, и мышления, и всего существования, т.е. такое состояние, когда все частицы тела становятся одним сплошным глазом. Такой глаз всегда открыт. На это несложно найти метафорическую аналогию, например, древние считали, что у рыбы глаз всегда открыт, как у Бога (oculi piscium). Он смотрит не на время, а на вечность. Интересно, что в анналах психиатрии зафиксированы случаи, когда человек в состоянии на грани смерти начинал видеть во всех направлениях, на 360 градусов, и даже вдруг обнаружи-

«Второе зрение» *(Second Sight)*
© 2002.



вал себя смотрящим в спину себе самому. Неожиданную мысль по поводу зрения выразил Св. Бернард, задавшись вопросом: «Почему мой глаз знает о небе, а ноги нет?» Его ответ был не хуже вопроса: «Потому что он похож на небо больше, чем ноги».[20] Здесь невольно напрашивается сделать шаг во вне, что мы и изобразили в одноименной работе, но не схоластическим методом, а по-своему.

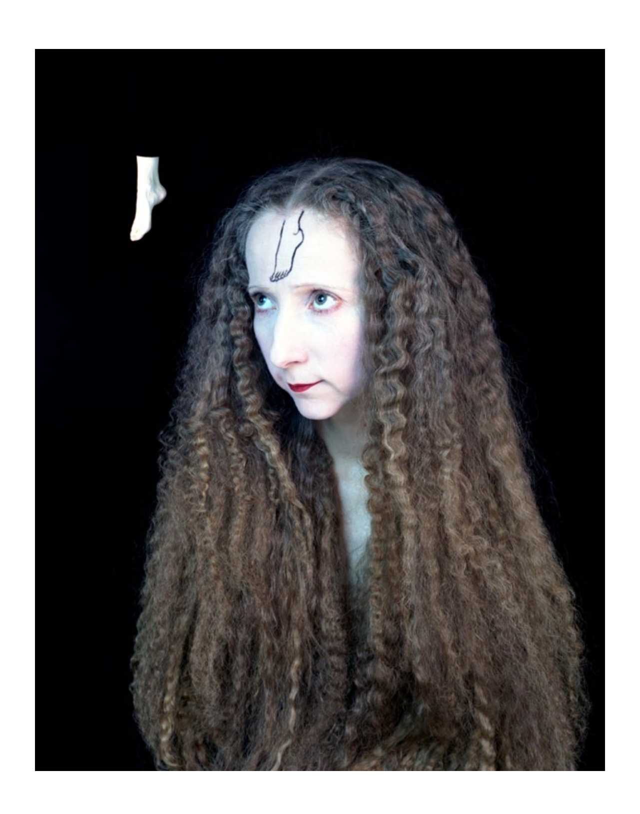
Цикл «Перхэппинес» объединяет несколько подсерий (с растительными мозаиками, огнем, вуалями, яйцами), а замыкают его «Суперструны» («Superstrings»), сделанные с помощью нитей. Как это ни странно, на струны натолкнули все те же яйца, которые в нашем воображении появились подвешенными на нитях или стоящими на них, как на струне. Одно из таких упраж-

«Шестое чувство» *(The Sixth Sense)* ©2003



нений и зафиксировано в работе «На глаз» (стр. 530), где фотографическая нить имеет реальные завязки на раме. С помощью нитей выстраивались целые среды и псевдокинетические объемы. Излучение света изображалось их пучками или диффузией; тонкие линии поднимались парами, сплетались в тексты и рисунки; на нитях сидели йоги и ходили канатоходцы. Если символам, касающимся трансцендентных величин, придавать художественную форму выражения, то они, естественно, будут представлять собой аномалию в привычных глазу картинах. К этому можно еще добавить, что научные гипотезы вроде «нонлокальности» или «коэффициента неопределенности» имеют некоторую схожесть с идеей «Перхэппинес». А в этой струнной серии смещения привычных параме-

«Шаг во вне» *(Step Out)* © 1997.



тров жизни часто выражались в виде геометрических построений, фотографическое изображение которых переходило на реальные металлические конструкции, тем самым соединяя между собой обе серии «Перхэппинес» и «Фоторельефы».

Разные перевоплощения в фотографиях были построены не столько на архетипических аналогиях, сколько определялись внутренним состоянием. Идею, стоящую за всеми этими неординарными и ординарными состояниями, отраженными в фотоконцептах, можно суммировать несложным коаном из нашей первой статьи для журнала «А-Я», написанной еще в 1977 году.[21] На вопрос ученика, как нам избавиться от принятия пищи

«На глаз» *(At Glance)* © 2005. На раме завязаны узлы из реальных нитей.





«Сфера» *(Sphere)* © 2006.

и ношения одежды, которые мешают духовной жизни, мудрец ответил: «Надевай одежду и принимай пищу.» Целая жизнь может быть посвящена разгадыванию этой, казалось бы, простой загадки.

слишком просто,
поэтому сложно.

Визуальное повествование сплетается в нашем творчестве в единое целое из трех слоев: аллегорического (в зоне искусства), тропологического (в сфере этики) и анагогического (в духовной сфере). Образы выстраиваются в своей последовательности как одна мелодия, идущая насквозь, подобно нити в четках. Компактный в смысле информации, язык искусства подключает



Осветитель *(Reading Light)* ©2002.

к эстетической биосфере, приподнятой над социальным бытом, стимулируя при этом подключение к знаниям того свойства, которые приоткрывают внутренние контакты генетической памяти без психотерапевтического или религиозного давления. У тех, кто обладают этой памятью, они оживают естественно и с интенсивностью, пропорциональной развитию и возможностям каждого человека. Через творчество в целом сакральные элементы могут входить в ежедневную действительность и способствовать гармонизации раздробленного материального мира.

Фоторельефы

В «Фоторельефах» образы так или иначе стали выходить за свои рамки в буквальном смысле слова – из плоскости они превращались в объемные конструкции. Металлические рельефы вбирали в себя не только их продолжение, но и организовывали целостность двух, казалось бы, разнородных, но тем не менее смежных принципов, скульптуры и снимка – нечто вроде чаши и вина, которое трудно себе представить вне какого-либо сосуда. Содержимое и содержащее соединялись в одном пластичном облике. Предтечами «Фоторельефов» явились ранние составные композиции типа «Я Вам должен» («IOU»), 1989, (стр. 479) или «Величины π» (стр. 535), которые уже нарушали привычный «этикет» фотографии. А в инсталляциях целых кластеров работ благодаря спецконструкции их металлических рам возникал калейдоскопический эффект.

Сюжет «Величины π» в какой-то мере обособлен от текучести времени. Застывшая в египетской позе фигура как будто сидит на троне, для создания иллюзии которого нам понадобилась одна рука и одна нога. В результате этого прикрытый цифровыми гирляндами фотографический «барельеф» кажется нумерологически бестелесным. «Членораздельный» образ сосредоточен и концентрирован; хотя он и обходится без слов, но «разговаривает» цифрами. Иррациональная константа π использована не случайно и служит всей архитектонике композиции. Как некая универсальная синтезирующая сила она тянется в бесконечность, при этом последовательность ее цифр никогда даже не повторяется. Это «безумное» число было не только известно в Древнем Египте, но в его загадке испокон веков искали ответ на другую такую же загадку, а именно квадратуру круга (при диаметре круга, равном единице, длина окружности — это число π). Бесконечное не иссякает в своем проявлении бесконечности не только в цифрах, но и в жизни. Возможно, вселенная представляет собой некую плазму никогда не иссякающих и не повторяющихся дробей. Естественно, человек находится под ее постоянным воздействием; эти ее фракталы запрограммированы или,

грубо говоря, татуированы в его сознании. Отсюда пришло и решение фотографического образа, испещренного трансцендентным мессаджем π, который из математической абстракции переведен в параметры искусства, хотя и совре-



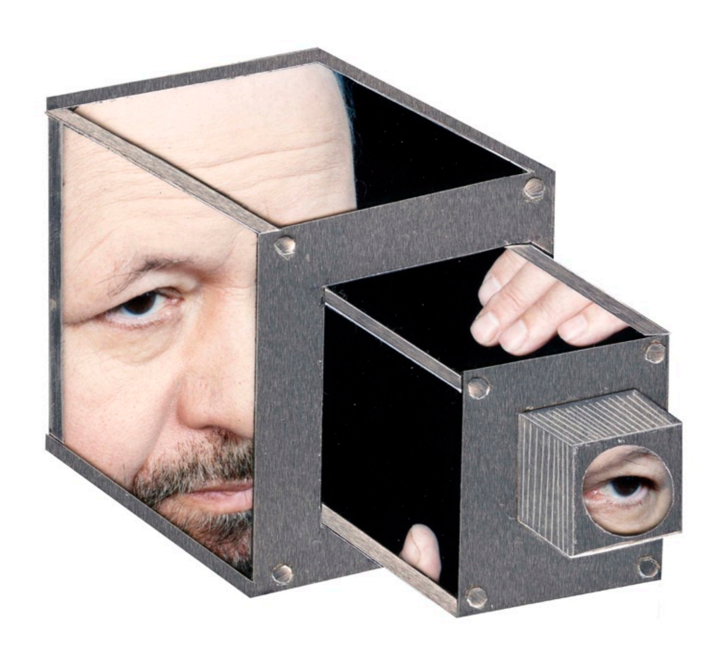
«Двойник» *(Double)* ©1996.

менного, но с некоторой долей археологичности.

Формула идея-творение-результат отражает взаимозависимость трех слоев существования: интеллектуального, чувственного и физического. Эти три компонента соответствуют слоям сознания, которые в своих проекциях в жизни переплетаются в органическое целое,

«π» *(Pi)* ©1991/2007, фотопечать в алюминиевой конструкции, 173 x 122 см. Коллекция музея Art4RU, Москва.





«Фотограф» *(Cameraman)* © 2008.

и «Фоторельефы» в этом случае наиболее показательны. Металл в них играл все ту же конструктивную роль, что и в металлических скульптурах Валерия, в результате чего многие фотографии превращались в объемные образы, часто даже без всякого объема. Таким способом передавалась проекция из внешнего мира во внутренний и наоборот, и между ними выстраивался концептуально-эстетический мост. Цикл «Фоторельефов» также включает несколько подсерий: «Плоские объемы» *(Flat Solids)*, «Складни» *(Unfolded Series)*, «Круги» *(Circles)*, опять же «Суперструны» *(Superstrings)*, теперь уже объемные, и прочие рельефы самых разнообразных форм.

Серия «Плоские объемы» основана на иллюзии трехмерной формы, которая значительно расширяет контекст фотографии, не нарушая ее плоскостных законов. Из-за своей псевдообъемности работы выглядят как трехмерные объекты, а тени, отбрасываемые ими на стенах, дополняют эту иллюзию. Водоворот воды в ра-

боте «H_2O», 1994, заключенный в форму куба, символизирует матрицу перманентной акватической глубины, в омуте которой циркулирует жизнь с ее приливами и отливами. Композиционно инкубация «H_2O» решалась через «циркуляцию» безбрежной субстанции воды и ее



H_2O © 1990/94, фотопечать в стальной конструкции, 122 x 122 см.

водопадов. Методом фотографии волосяная псевдовода была алхимически запечатана в таком же псевдокубе из металла. С помощью такой же алхимической *aqua permanens* происходит нескончаемое вращение в «Ленте Мёбиуса», в которой двухмерная поверхность врезается в трехмерное пространство.

Многие визуальные метафоры приходили из жизни, как например «Водопад» с его извержением волос,

падающим по ступенчатым спускам металлической конструкции. Внимательно наблюдая за движением воды Ниагарского водопада, мы видели не только его массу, но чувствовали расчленение на мимолетные составляющие этого «грома воды» (что и означает Ниагара на языке местного индейского племени). Сам по себе водопад –



«Лента Мёбиуса» *(Möbius Strip)*
©1993.

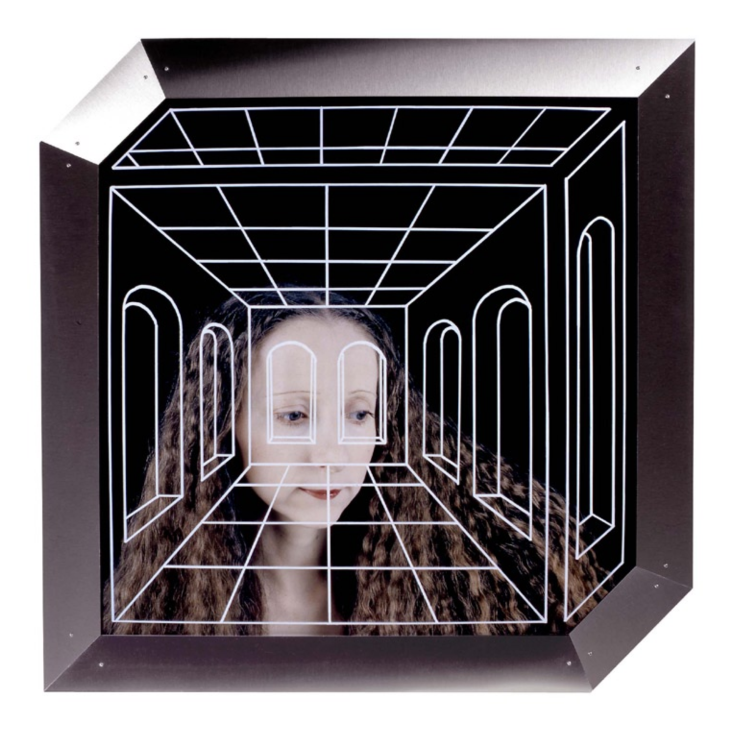
это тоже какая-то замкнутая лента Мёбиуса, смонтированная природой из воды: он состоит из капель падающих, исчезающих и снова возникающих в каком-то бесконечном обновлении. Все как в жизни с ее бесконечным началом конца, заканчивающимся своим же началом. В таком контексте понятия «начала» и «конца» – это всего лишь концептуализация. Каскады водопада демонстрируют не только динамику капель, но и последовательность моментов, которые при прохождении тут же себя реконструируют. В сплетении воды – волос сплетение, перпетуальный вход и выход. Так в каждом индивидууме

можно уловить отдельную каплю, образованную живой водой и растворенную в ней же. И если верить специалистам по гидравлике, форма каждой такой капли аэродинамически оптимальна.



«Водопад» *(Waterfall)* ©1993.

В рельефе под названием «Перспектива» иллюзия квадратуры достигается с помощью рисунка архитектурной перспективы периода Ренессанса. Он выполнен на плексигласе, через панораму которого лицо сфотографировано, как через окно. Пропорции сакральных архитектурных построек всегда координировались с человеческими. В ментальной перспективе человеческого интеллекта тоже присутствуют законы пространственных иллюзий. Все это можно суммировать краткой формулой Протогора: «человек есть мера всех ве-



«Перспектива» *(Perspective)* ©1992, фотопечать в стальной конструкции, 122 x 122 см.

щей». И через эту меру мы показывали и виртуальный готический собор в перспективе, и принцип спирали, и временные барьеры, проходящие сквозь трехмерные параметры нашего измерения.

С фоторельефом «Третий глаз» (стр. 543) связаны некоторые документальные события нашей жизни. По случайному (ли?) совпадению в день 19-й годовщины нашего приезда в Америку мы получили предложение от журнала «Нью-Йорк таймс» создать образ, связанный с историко-культурной традицией России для специального выпуска «Уходящее тысячелетие глазами художников». В рельефе, который мы им отобрали, политический и религиозный пласты переплетались в антропоморфном облике. Вкратце их можно «драматизировать» следующим образом. Периодические

репрессии волнами затапливали государство Российское, а в брутальный период Сталинизма страх, заселившийся в сознание почти каждого советского гражданина, вызвал неминуемый эффект домино, когда каждый стал сам себе надзирателем. К концу тысячелетия коммунистический режим уже был воспоминанием и темой для политиканов и социологов. Однако массовое мышление при этом вовсе не исчезло, а просто частично модифицировалось. Выйти из-под его влияния сложнее, чем это кажется. Многие художники, увлеченные пародированием социума, считают себя независимыми от него, а на самом же деле являются всего лишь его рычагом. Любовь и ненависть одинаково привязывают к тому, на что они

«Был-есть-будет» *(Was- Is- Will)*
©1991, фотопечать в стальной конструкции,122 x 112,5 см.



направлены. Здесь требуется более радикальный подход, чем любой резкий критицизм.

Увенчанный лаврами «Третьего Рима», надзирающий третий глаз «большого брата» сопровождают две другие фигуры, которые скатываются слезами из настоящих глаз, и, естественно, женских. Образ России всегда ассоциировался с родиной-матерью в отличие, скажем, от Германии, отечества-отца в немецком сознании. В русской иконографии женский образ резко отличается от западных Мадонн, чья психологическая ориентация изображения – это gloria mundi, возвышенная грация и красота, в то время как у русской Богородицы главное страдание и, согласно «Филокалии», страх перед Богом, через который она обретает святость и чистоту души.[22] Психологическая аура русского представляет собой странную взрывную смесь силы и слабости, изнуряющего терпения и резкой нетерпимости. Приступы агрессии время от времени бередят сонную энерцию сознания. Какой же русский не любит быстрой езды по Гоголю и каторги по Достоевскому? Что-то есть в этом характере деликатное и тонкое, хотя и не совсем здоровое, с оттенком врожденной сусальности, часто сопровождающей варваризм. Интерес к интеллектуальному в нем выражен преимущественно в виде интеллектуальных страстей. В историческом плане как сопротивление, так и несопротивление злу насилием, и в целом моральная стойкость были стимулированы проповедями о необходимости страдания и духовной надежде.

Не смотря на разные национальные черты людей, хотелось бы сделать обобщающий вывод, ибо, по большому счету, люди делятся не на национальности и их проблемы, а по степени развития сознания. Чем ниже степень, тем сильнее будет выражен не столько национальный признак, сколько национализм. Умные, или лучше сказать, мудрые люди любой национальности без труда находят между собой общий язык, поскольку их духовные возможности не лимитированы ни географическим положением, ни религией. И еще одна деталь в фоторельефе «Третий глаз»: в расстановке фигур на лице отдаленно прочитывается композиция Рублевской «Троицы». Истолковать ее значение – это все равно, что вы-



RIMMA GERLOVINA VALERIY GERLOVIN

BIG BROTHER'S EYE, MOTHER RUSSIA'S TEARS

The Soviet Union: a chronicle of disastrous ambition and monumental failure.

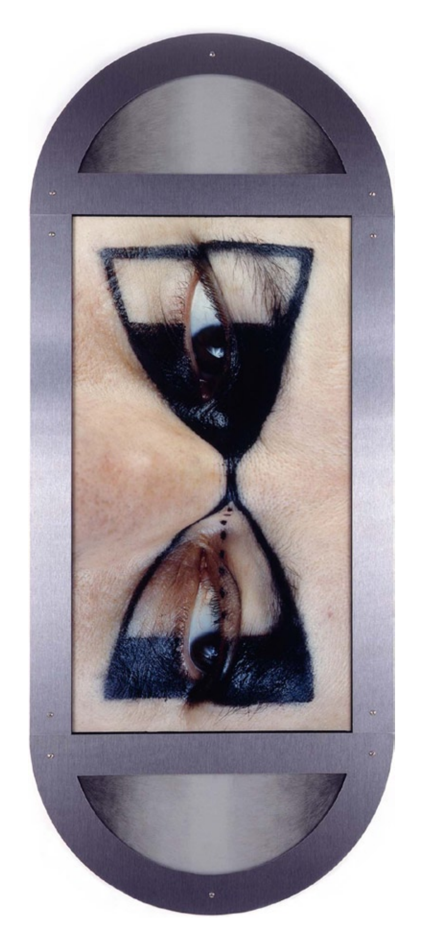
This piece by Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin, conceptual artists who left Russia in 1980 and are now American citizens, is an allegorical description of the Soviet Union. The hands are painted with the laurel crown that the Soviet empire awarded itself in grandiose emulation of its Roman antecedent. The three figures on the woman's face signify the three judges of the tribunals that consigned millions to the gulag or the grave: the central figure represents the all-seeing eye of the state; the two that flank it depict tears running down the face of Mother Russia. The history of the Soviet Union is a chronicle of disastrous failure on a monumental scale. Lenin's ambition in 1917 of turning feudal Russia into a modern industrial state, while establishing Socialism and simultaneously collectivizing agriculture, was the very definition of hubris. With the war against Hitler and several hard winters thrown in, it was a wonder, in retrospect, that the nation's collapse was not total and immediate. Nineteenth-century thinkers had imagined the triumph of Socialism as an apotheosis of human possibilities; the Soviet state saw things quite differently, for it tried, in effect, to reduce people to machine parts. Stalin, cruder than the wily Lenin, sought to rid his world of all the parts that didn't fit, at the cost of countless lives. Right up to the collapse of the Soviet Union in 1991, the state was still trying to watch, control and shape individuals, as if subjugation and fear could bring about the same results as consent. Communism's legacy is a modern Russia afflicted by a volatile, despairing mix — a country whose structure is in ruins and where chaos is in the wind. ■

«Третий глаз» *(The Watching Eye)*
©1992, разворот в The New York
Times Magazine, 19.9.1999.

числить последнюю цифру в делении единицы на тройку. Взаимоотношение Одного и Трех также бесконечно и неопределяемо, как и конец в десятичной дроби 1/3 = 0,3333333333333333...

Пользуясь языком концептов, в рельефе «Пыль» мы пробовали отразить некую «полимерность» смерти.

В английском языке слово «dust» означает одновременно и «прах», и «космическую пыль», бренность и бесконечность, вместе взятые. Само слово «dust» содержит в себе еще одну сомнительную деталь: центром его является «us» (что означает и «мы» и «US», т.е. «США»).



«Песочные часы» *(Hourglass)* © 1989, фотопечать в металлической конструкции с грифельной штриховкой, 110,5 х 45 см.

Написанное на лбу, это «us» напоминает одновременно и о бренности, и о бессмертии. Можно сказать, что бесконечность «сводит свои концы с концами» через сознание человека; она всегда будоражила его воображение. В стальном плоском кубе рассеянная субстанция космической пыли и одновременно праха как бы упакова-

на в его фиктивную кубатуру, в результате чего возникает теоретически сомнительная комбинация формы и бесформенности, конца и бесконечности. Прочие размышления об инкубации праха и пыли в этом плоском кубе можно свести к нескольким несложным мыслям: смерть, это регрессия в невидимое; прах, это пыль космическая, а космос по-гречески означает «порядок». Идея, затронутая в этой работе, провоцировала немало почтенных умов в истории человечества. Размышляя над этим, мы написали небольшой полилог из плодов их размышлений.

«Пыль» *(Dust)* © 1990-91, фотопечать в стальной конструкции,122 x 122см.



Жизнеспособная смерть

(Полифоническая пьеса с неограниченным количеством действующих лиц)

Гамлет (угрюмо): «Быть или не быть, вот в чем вопрос.»
Уитмен (уверенно): «Если кто думает, что родиться, это большая удача, могу уверить, что смерть – удача ничуть не меньше – и я знаю, что говорю.»
Сократ (в сторону): «Философ должен постоянно упражняться в мастерстве умирания.»
Блейк (напористо): «Для меня смерть не больше, чем проход из одной комнаты в другую.»
Голос из партера (насмешливо): «А комар живет один день и умирает ежедневно, значит, он крутится в дверях, как в вертушке!»
Комар (солидно, полный крови): «Кровопийцы! Я тоже есмь сущий!»
Апостол Павел (сокровенно): «Я умираю каждый день.»
Кьеркегор (смертельно больной): «Когда я мертв – я бессмертен.»
Шри Ауробиндо (вдумчиво): «Живой или мертвый, я всегда есть.»
Хайдеггер (степенно, оттягивая подтяжки): «Почему бытие есть бытие, а не ничто: нечто, а не ничто?»
Будда (отказывается участвовать в разговоре, считая, что как утверждение, так и отрицание на этот счет вводит только в заблуждение).

(Далее количество действующих лиц увеличивается; голоса их нарастают и накладываются друг на друга. В общем шуме различимы только обрывки предложений на разных языках:

...raison d'être...
...who will deliver me from the body of this death?...
...в этой жизни умирать не ново, но и ...
...mors certa, hora incerta...
...does not infant die to become a child?...
...$E=mc^2$ ...

...la vita es sue o...
...death is a merely translation back to the soul's element...
...Ding an Sich...
...отдать концы в бесконечность...
...*memento*... more...)

не конец

«Ветер мыслей» *(Mind-Wind)* ©1992, фотопечать в металлической конструкции, 183 x 117 см. (см. стр. 135)





«Пустота» *(Void)* ©1989/94, фотопечать в металлической конструкции с грифельной штриховкой, 130 x 107 см.

Подобно псевдообъемной «Пыли» решалась и композиция работы «Пустота», где пустая плоскость играла роль наполнителя. В недосказанности может быть сказано гораздо больше, чем в целом романе. В фотографии визуально спроецирован закон о присутствии неисчерпаемой энергии в нулевой точке (zero-point field). Пустота содержит максимальную потенциальность. Согласно теории свободной энергии это и есть константа наименьшей неудаляемой энергии. Также и буддистская концепция



«Яйцо» *(Egg)* ©1994, фотопечать в металлической конструкции с грифельной штриховкой, 106,6 x 81 см.

суньяты свидетельствует о том, что в зоне отсутствия присутствует всецелосность. Именно в этой точке многие изобретатели искали источник силы для perpetuum mobile.

Ноль можно демонстрировать пустотой и через антитезу – в его творческой полноте, как мы уже говорили, в виде яйца, которое по аналогии представляет собой вечный двигатель витальности, встроенный в биологическую модель жизни. В рельефе «Яйцо» мы изобразили его геометрический срез «трехмерно плоским», поместив

в гнезде из волос еще одно яйцо в качестве потенциальной парадигмы других таких же яиц, множащихся ad infinitum.

Расширяя традиционные рамки фотографии и ее плоского ландшафта («flat land» of photography), метод соединения ее поверхности со скульптурными рельефами не только обогащает ее значение, но, буквально, вносит дополнительный вес. Этот прием, на котором построены «Фоторельефы», выводит «во вне» не только в смысле формы, но и, главным образом, содержания, проводя психологическую параллель между тремя срезами реальности: физической материальной, образной психологической и непостижимо трансцендентной.

В серии «Складней» *(Unfolded Series)*, сложенных наподобие японских оригами, отдельные части тела вставлялись в плоские металлические формы, образуя составные «выкройки» тела с иллюзорными свойствами. Так появились коленопреклоненные, зигзагообразные и спиральные образы-развертки в состоянии превращения, как, скажем «Гусеница – бабочка». Индивидуальность рождается на базе растворяющейся персоны так называемого натурального человека. Если взять за аналогию похороны гусеницы-шелкопряда в своем коконе, то за ее разложением следует буквально возрождение. Его натуральные фазы и симптомы могут служить такими же естественными символами в переходном процессе мутации человека из существа брутального в homo sapiens и по возможности в homo spiritus. Происходит перестройка всей ментальной анатомии, и тогда курс всей жизни человека кардинально меняется. Мысленно синтезируя подобные трансформации, мы стремились в работах отразить пересечение разных пластов существования, непосредственно физического и опосредственного метафизического, проецируя их в едином художественном «органоне».



Если на мужском лице мы обычно изображали активные формы действия типа вулкана, магнита, ментальной «Божественной комедии» с ее делением на рай, чистилище и ад, то женский образ обыкновенно свя-

зан с классическим символом Психеи, т.е. «души» по-гречески, с ее переносным значением «бабочки». Психея является лингвистическим прародителем таких понятий, как психика, психиатрия и всех прилагающихся свойств души, от духовно окрыленных до душевнобольных и мертвых душ.

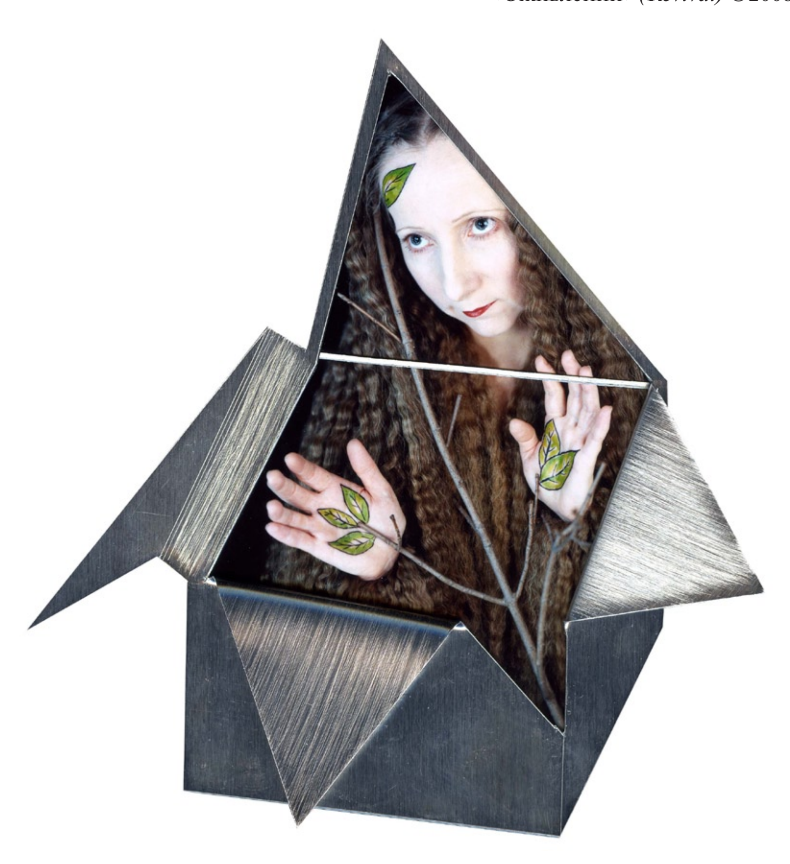
Металлический рельеф подчеркивает иллюзию фотографии, а та со своей стороны вносит неизмеримое, но воображаемое качество в его трехчастное измерение – так построен объект «Оживление», в котором синтезирован прозаический и поэтический язык. Полуоткрытая металлическая упаковка – тоже своего рода кубический кокон для психики. Не смотря на статичность объекта, в нем демонстрируется динамический процесс вегетативной реанимации в руках сосредоточенного иллюзиониста. Но дело не в ловкости рук, а по возможности в

«Гусеница–бабочка» *(Caterpillar –Butterfly)* ©1993.



их натуральной пластичности. Не мастерство факира, а свойство проводника с низким сопротивлением, не жесткий контроль, а наоборот пропускная способность дают возможность циркулировать энергии свободно – именно тогда вещи случаются. Они начинают происходить как бы сами собой. Способность принимать, пропускать и отпускать, расслабленное состояние приема и передачи энергии – это и есть ключ спонтанного цветения интуитивных качеств. При этом принцип их приложения может быть вполне осознанным, но без всяких интеллектуальных фокусов. Все происходит в тоне спокойной самоочевидности. Таким образом воздух циркулирует в организме за счет дыхания, которое впрямую связано с

«Оживлении» *(Revival)* ©2008.





«Молитва» *(Prayer)* © 2006/2009, фотопечать в металлической конструкции, 95 x 134 см.

сознанием: если оно спокойно, то и дыхание гармонично. Таоисты характеризуют это как свободу без форсирования; у йогов это выражено через прану, тончайшую субстанцию жизни; и библейское выражение «дует куда кренится» подразумевает аналогичный динамизм силы и свободы духа, невидимый обычным глазом. Чем больше сознание открыто, тем активнее его связь с этим свободным дыханием; более того, питаясь им как манной небесной, оно питает и окружающий его мир. Такого рода пища подразумевается в тройном складене «Магический квадрат яблока» (стр.312).

В психологии интеллекта физическое и метафизическое могут друг другу противоречить; отсюда и образы могут рождаться через антитезы. Через экзальтацию внутреннего мира можно транслировать

идеи во внешний мир. Путь возвращения во вне лежит внутри. Тройной складень «Молитвы» содержит намек именно на это. Покрытое власяницей тело выглядит почти бестелесно, будто сложенная втрое бумажка. В какой-то мере образ создает ощущение сублимированного состояния, присущего молитвенному откровению. «Сложенное» в молчании, тело принадлежит какой-то пустоте, не оставляющей места ни для чего другого. В немых словах, опустошенных желаниях, исчезнувших мыслях содержится скорее вопрос на ответ, а не наоборот. Возможно, логосу тоже предшествовало молчание.

Иллюзии существуют как во вне, так и внутри, множество капканов и силков расставлено в бытовой жизни, но не меньше их и в интроспекции. Есть такие интровертные мастера, кто медитирует внутри этих капканов всю свою жизнь. Но как бы это ни было, пластичность молчания способствует открытию интуиции. В «Двойном зрении» смещение пластов реальности и иллюзии передано с помощью рисунка открытых глаз на опущенных веках. Обмотанная золотым руном фигура кажется спящей; на самом деле ее настоящие глаза слегка приоткрыты, а фиктивные нарисованы на веках. Они широко открыты, но, как только открываются глаза реальные, они моргают и закрываются. Когда обычный бытовой взгляд на вещи становится пассивным, активизируется второе интуитивное видение, то, что в какой-то мере можно охарактеризовать как participation mystique.

В смещении разных пластов яви и сна присутствует тоже своего рода реальность, хотя и астрального свойства. На первичном уровне здесь находится «колодец» памяти, из которого черпают интерпретации снов; в более сложном подчинении именно в этом слое формируется эмбрион психически комплексного сознания. Переключение из реальности в астральное поле подобно переключению мышления с одной скорости на другую. Такая трансгрессия может привести к драматическим сдвигам, что можно проиллюстрировать вкратце с помощью ирландской легенды о юноше, якобы случайно забредшим на озеро фей. Завороженный их игрой, он провел с ними целый день, однако согласно обычному



«Лодка» *(Boat)* © 1993.

отсчету времени оказалось, что он пробыл на озере 20 лет. (Мифологическое время, в каком-то смысле, существует по ту сторону времени). Оказавшись таким образом изъятым из горизонтального ощущения временного процесса, он курсировал в его временной спирали. Когда же он вернулся домой, то, к своему удивлению, он обнаружил, что жизнь для него изменилась до такой степени, что его «возвышенное» состояние и опыт невероятного совершенно непригоден в бытовой среде. Столкнувшись с непониманием и в результате этого антагонизмом своих давно состарившихся односельчан, он вернулся назад к таинственному озеру.

«Двойное зрение» *(Second Sight)*
© 1993.



Как известно из «Книги Бытия», твердь отделила воду от воды, под и над твердью. Похоже, что на обоих таких водах может покачиваться странная «Лодка», плывущая без парусов, гребцов и весел. Так же и Ной плавал в своем ковчеге, когда одна только вера была его навигатором. Образ плывущего, чей взор обращен вверх, показан



«Развернутая карта» *(Unfolding Map)* ©1993.

в состоянии созерцательного спокойствия, которое в то же время навевает какую-то эсхатологическую тревогу. Кажется, что его время остановлено и его свобода действий в отсутствии целенаправленности. Лодка плывет в никуда, скорее не в этом мире, а из него; она как реторта (что буквально означает «перевернутая назад»), в которой медленно совершается алхимический процесс растворения в воде, но той воде, которая «не намачивает рук». Как соприкоснуться с секретами сокровенной реальности? Ничего не бояться и ни на что не надеяться, в полном самообладании, равновесии, беспристрастии к вечной борьбе добра и зла – вообщем, в состоянии сущности в самой себе? Если это так, то, размышляя над этим, мы уже мысленно деформируем эту самую сущность. «Необходимость – это царство природы, а свобода – царство благодати», как заметил Шопенгауэр.[23]

Предположим, что интуиция может подключать к истине, унаследованной в памяти. Сознание и искусство уже содержат в себе намеки на истину; ее трансформативная сила полностью никогда не испаряется. Творческий филамент пластично поддерживает напряжение между формами и идеями, а может быть и более, являясь не только пассивной медией, а медиумом, через которого транслируются и субстанциальные идеи, и сны, и грубая материя повседневной жизни, которые по сути взаимоотражают друг друга. Передача этого синкретизма (от сущности к видимости) строится не на капризах интуиции, а нуждается в известной мере стилизации жизни под миф с его парадоксальной «клейковиной», сглаживающей все противоречия и несоответствия. Именно поэтому почти во всех работах присутствует элемент ситуативной иронии, которая врезается прослойкой между очевидной и подразумеваемой стороной изображения. Ирония судьбы она, как хамелеон, в разном контексте меняет смысл, что помогает сохранять развертывающиеся гипотезы за уже развернутыми фактами жизни.

Именно в таком аспекте следует рассматривать «Развернутую карту» земли, отпечатанную на ступнях человеческих ног. Нужно ли делать оговорку, что ноги ходят по земле согласно биологическим законам необходимости и что корни познания мира упираются в непосредственный опыт в физическом теле? Посему спи-

раль фигуры спускается сверху вниз и «вперед ногами». Как часто человек должен адаптировать свое мышление и чувства согласно зигзагам грубой реальности с ее априорными законами гравитации и инерции падения. Хорошо, если голова знает, что делают ее ноги и что они «думают» о ней. В данном рельефе развертывается карта, условно говоря, концептуальной реальности, здесь нет привычных координатов нашего обжитого «мироздания» с его социально-политической космологией и корпоративными связями. Одна только босая земля. Фигура растянута между верхом и низом, между небом и землей – и то, и другое уживается в одном лице. Как мы уже говорили, стоит ли в достаточно короткое время соединения духа и тела посвящать себя только порокам последнего? Путь гармоничного соединения этих двух координат один на всех, хотя все индивидуальные карты различные. Практически, каждая вера, каждая философская школа предлагают свои карты. И в теории и в практике противоположности тяготеют друг к другу: верх становится более или менее понятным только в контексте низа, правое нуждается в левом, а черное в белом, и наоборот. Поэтому в составлении нашей карты, охватывающей фигуру с головы до ног, высшее и низшее являются частями одной спирали, соединяющей мир абстрактного и конкретного. Но найти точку равнодействия между небом и землей так же сложно, как прибить тень к земле.

В «Реальном» фоторельефе конъюнкции разных пластов, фотографического и скульптурного, подогнаны друг к другу буквально, как конструкторные детали. Единственно, что заставляет задуматься, почему буква «L» написана в обратную сторону. Наверное, потому, что самоотражающаяся реальность повернута сама в себя, и, как только мы приступаем к ее концептуализации, она становится нереальной.

Металлическая скульптура с зеркалом «Живи во времени» (стр. 561) – еще один пример драматического сосуществования разных углов восприятия мира. Английский палиндром «live on time – emit no evil», который спонтанно всплыл в воображении, невольно притянул к себе такую же двухстороннюю конструкцию с зеркалом. В результате отражения фотографии в



«Реальный» *(Real)* ©2008.

зеркальной странице книги, написанный на лбу текст «живи во времени» читается в ней с обратной стороны – «не излучай зла». Зеркальное прочтение такого простого, казалось бы, заурядного совета жить в своем времени вносит в него совершенно иное значение, сигнализируя не только об этических ценностях, но и о соблюдении закона гармонии сфер, их пропорций и отражений в разных слоях реальности. В народной версии эта же мысль передана тоже вполне зеркально: не делай другим того, чего не хочешь, чтобы делали

тебе. Все хорошо знают это правило и все равно это делают. Так возникает круговая порука – глаз за глаз, «eye for an eye», что мы перефразировали в другой английский палиндром, в котором «глаз видит глаз», не разрушая, а наоборот, соединяя и поддерживая.

EYE SEES EYE

Далекую от нравоучений позицию в этой деликатной теме для начала лучше подкрепить примерами из недр философско-культурной традиции, которую вновь и вновь приходится восстанавливать в устоях современной государственности с ее юридически окрашенной этикой. Плотин считал, что добро – это не сознательный акт, не добродетель и целомудрие, а сущность сама в себе. Отсюда вытекает, что оно возникает не в ответ на добродетель, а существует само по себе, как своего рода сакральный долг, свободный от ожидания ответной реакции. Однако нельзя упускать из виду и то, что отправной точкой в определении категории добра для каждого является его личное понимание такового, что на самом деле есть следствие степени развития его душевных качеств. Каждый человек в своих собственных глазах выглядит добрым и справедливым, а это явно заслуживает некоторого недоверия. На этот счет Данте в своем «Раю» оставил нам пару блистательных строк, одна уравновешивает другую: «Плоть человека настолько слаба, что любое благое начало длится меньше, чем на распустившемся дубе успеют созреть желуди» и другая многообещающая мысль: «Блаженная душа не может лгать – она живет в ореоле истины» (Canto XXII, IV). Точка зрения Шекспира и его Гамлета расходится с христианской «антропологией» Данте, пронзительно апеллирующего к низким и высоким чувствам. «Нет ничего ни плохого, ни хорошего, но мысль делает их таковыми» (II, ii, 249) – говорит Гамлет, по своему обыкновению преломляя все в фокусе своего «я». Звучит, казалось бы, по-эллински логически невозмутимо. Однако из античности доходит до нас иное довольно категорическое мнение: согласно преданию Пифагор учил, что искать добро кроме как в божественном источнике – это глупость.

Только с ясностью мышления в совокупности с чистотой сердца возможна та этическая проницательность, которая позволяет видеть тайную границу высшего с низшим, добра и зла. Для этого сознание должно преодолеть зависимость от понятий дуальности и быть свободным от амплитуды ее колебаний. Почему, собственно? Потому, что природа жизни по своей сути нейтральна: она одинаково помогает людям вынашивать как добрые, так и злые намерения. Более того, последние могут выглядеть как весьма благие. Материя ничего не пропускает через себя без примесей, каждый позитивный импульс оттеняется тягой к его противоположности. Исходя из этого, этический образ жизни, неоттененный «эманацией» зла, не может реализоваться в жизни как исключительно персональный опыт души, изолированной в своей целомудренной субстанции. Мы все помещены в этот мир с его обусловленными ситуациями, среди других таких же антропосов и гораздо более превышающих их по количеству антро-

«Живи во времени» *(Live on Time)* ©1993, фотопечать в металлической конструкции с зеркалом.





«Купание Геры» *(Bath of Hera)*
© 1995.

поидов, для которых человек человеку не что иное, как «wolf». К тому же жизнь наша наполнена долгими днями нежелательных событий, навязанных нам со стороны. Исключительная упругость характера, терпение и сила необходимы для преодоления трений жизни и сохранения мудрой естественности, неразрывной с благими намерениями. Виртуозное латинское выражение, опять же палиндром, иллюстрирует эту идею с уникальной меткостью: Subi dura a rudibus. И слева, и справа читается одно и то же: «выдерживаю притеснения от невежд» или в разговорном варианте «терплю жестокости от черни». Выдержка подобна духовной крепости, защищенной рвом от подлых нападений и стихийных ситуаций.



«Эхо» *(Echo)* © 1995/2006.

Однако нельзя забывать и об обратной связи, так сказать, зеркальности самой природы жизни. Дело в том, что в объективизации окружающего мира участвует и наше собственное сознание. Это означает, что для гармоничного контроля внешних обстоятельств и мастерства в экстравертной деятельности сначала надо обрести внутренний контроль. Но как жизнь показывает, почти все начинают как раз с другой стороны: потакают своим слабостям и добиваются победы во внешнем без внутреннего совершенствования. Следовательно, и власть, приобретенная таким образом, чревата деградацией; для просветленного сознания она всегда будет тиранией. Как в анекдоте о философе, которого упрекают, что он вынужден работать на властного торговца. На что он резонно отвечает, что это в рамках закономерности, поскольку, если бы он был работодателем, он бы такого торговца не нанял. В настоящее время в период эрозии культурных ценностей особенно трудно сохранять этиче-

ское равновесие, поскольку человек всегда опирается на свои взаимоотношения; он продукт симбиоза личности и общества. К этому надо еще добавить, что жизнь в данном измерении базируется на экологии хищничества, т.е. том типе антибиоза, при котором представители одного вида питаются представителями другого. Люди едят фауну, фауна ест флору, а флора землю. Чем человек лучше других в круговой поруке бестиария природы? В своих этических возможностях? В интеллекте, обожающем жонглировать понятиями добра и зла? Существует еще одна интерпретация зла не как такового, а как отсутствие добра, преимущественно в эклезиастике. Если это и так, то, к сожалению, это отсутствие присутствует в самом генезисе жизни на земле. Пользуясь этим периодическим отсутствием, зло оперирует вполне рационально самыми разными категориями и средствами: и разбушевавшимися стихиями и самим человеком, всегда или, по крайней мере, часто расположенным причинять своему ближнему зло.

Но как бы мы ни упирались своим умом в умонепостигаемое творение, мы находим самое большое утешение в том, что в конечном счете созидательные силы всетаки доминируют над разрушительными, ибо если бы было не так, то давно бы уже ничего не было. Мир бы не существовал, исчезнув еще до своего появления. Отсюда само понятие добра является одним из самых необходимых рычагов для выживания человеческой расы в целом. И в этом процессе сознание или, если хотите, душа самого человека (не социального «животного», которое сожительствует с ним в его теле) является ему же его судьей в оценке степени излучения и добра и зла. Оно и есть то самое зеркало, в котором голографически отражается все остальное. А что касается более высоких инстанций, то, как сказал Гейне на смертном одре: «Бог меня простит – это его профессия».[24]

Истина настолько многогранна, что мы не пытались ее передавать словами, а ловили ее отражения в художественных образах, не доказывая, а показывая. Естественно, с определенной долей вольнодумства. Как художников нас всегда настораживали и велеречивость, и невдохновенные умозаключения, и квазиэстетические термины, и претенциозный эзотеризм, и всякие прочие фор-

мы мысленной деформации истины. Наша герменевтика (а это ни что иное, как искусство постижения символов и интерпретации) развивалась через искусство постижения, но искусство визуальное. В мире образов понятие добра часто пересекается с семантикой гармонии (пропорций и красоты). Взять хотя бы сборник новозаветных аскетических поучений под названием «Филокалия», что в дословном переводе означает «любовь к прекрасному». Таким же образом и в физической действительности в ранние христианские соборы врезались колонны, оставшиеся от эллинов.



«Развевающийся свиток»
(Windy Scroll) ©2008.

В серии «Фоторельефов» открывались не только книги, но разворачивались свитки, вертикальные и горизонтальные. Так в «Металлическом свитке» сфотографированный писец пишет на реальном рулоне, скрученном из алюминия. Свиток сей оставлен без слов с намеком, что в нем могут содержаться какие-то идеи и факты, которые имеет смысл «гравировать» в памяти, а не документировать в хартии. Слова могут быть разными, но эссенция их значения одна и та же, трудно передаваемая ординарными способами коммуникации. Именно поэтому манускрипт оставлен пустым. Да и сам принцип искусства предполагает недосказанность и свободу от вербальной конкретности. В рулоне с «Белой бородой» ска-



«Металлический свиток» *(Metal Scroll)* ©2004.

зано несколько больше; здесь продолжена уже знакомая тема поисков точки равнодействия, но не верха и низа, как в «Развернутой карте» (стр. 556), а двух полов, изображенных в андрогенном единстве. Мифологическое время изъято из временных параметров, поэтому диапазон старости и молодости спрессован здесь в безвозврастность. Белая пелена вносит еще один мистический поворот в этот пергамент, но, поставив благоразумные пределы в герменевтике, не будем его трогать. Еще в одном «Ветряном свитке» дуновение воздуха достигается эксцентричным «дуновением» метафоры – «ветер» волос динамично разворачивает горизонтальный рулон. Он, как почти все свитки, обходится без слов. Хотя манускрипты и не написаны, но вполне читабельны в эстетическом контексте.



«Белая борода» *(White Beard)*
©2008.

Параллельно свиткам и книгам появились открывающиеся окна, сосуды и всякое прочее, пригодное для хранения художественных секретов. Пример тому «Реальное яблоко», желание которого спроецировано в нарисованной на теле руке. На распахнутом металлическом окне гравировано название работы, что вносит некоторое сомнение в реальность происходящего. В яблоке – блеск мирского изящества, к нему неминуемо тянется человеческая рука; но стремление это, как известно, рождено

не рукой, а головой. Именно в ней рождаются все желания, которые сами по себе, говоря шекспировским языком, «тот материал, из которого сделаны сны».[25] Вынашивая их в сознании, мы вдыхаем в них жизнь. Одно съеденное яблоко влечет за собой целую яблоню, а за ней и весь Босховский «Сад радостей земных», что тоже являет собой картину рая, только в его зеркально перевернутом и гротескном виде. Корни дерева жизни питает жажда жизни. Дерево это такое древнее, что иногда кажется, что оно сотворено до сотворения мира. В его сени человек проводит всю свою жизнь, спрограммированную своими потребностями и стремлениями, которые не только определяют его характер, но становятся кармическим двигателем судьбы. Возможно, желание существует как таковое только для того, чтобы оно сгорало само по себе, как предполагал Юнг с мудростью змия.[26] Но кто может с уверенностью сказать о себе, что его сердце полностью свободно от желаний, надежд и страхов?

«Реальное яблоко» *(Real Apple)*
©2005.





«Эдем» *(Eden)* ©2005.

Каждый процесс роста требует открытого окна, через которое вневременные идеи могут просачиваться в наше конкретное время. На этом строится теургический разворот в рельефе «Трилистник» (стр. 571). По преданию ирландский святой Патрик использовал лист клевера для объяснения Святой Троицы. В патриархо-схоластической концепции бытия эта тема неисчерпаема, и не имеет смысла в нее углубляться. Останемся в рамках изображаемого с условием, что художественные образы – это тоже безмолвные слова. Третья рука, запечатленная на фотографии, несет импульс неперсональный, потому не связанный с нашими намерениями и планами. Он возникает в свое время, а не в наше. Хотя граница между материей и сознанием довольно арбитрарна, между этими двумя сферами должна быть какая-то дверь, окно или хотя бы щель. Через нее просачивается живительная суверенная сила, определяющая все повороты нашей судьбы и природы в целом, та сила, которая компенсирует немощь человеческого общества. В обыкновенных бытовых обстоятельствах феномен перманентного присутствия не видим и, сле-

довательно, не уловим. Но в тот момент, когда психофизический хаос мира снаружи и, главное, внутри человека затихает, когда мышление больше не блуждает по своим бесчисленным лабиринтам, что-то может откликнуться и что-то может открыться. И еще одно, самое важное условие: сознание должно быть предрасположено и готово к приему. Но останется ли открывшееся окно открытым, это уже другая тема.

Физическая реальность – это следствие реальности духовной, которая в отличие от первой не ограничена ни пространством, ни временем. Объективный универсализм не отделим от его субъективной манифестации, от его архетипа «Сына Человеческого», что и передавалось ботанической метафорой трехзначного узла. Более радикально на этот счет сказал Бёме, суммировав свои опыты видений в теологическом концепте: «Бог ближе к человеку, чем его собственная плоть».[27] Не входя в аскетические параметры и теологию, мы пытались передавать свое отстраненное в этот момент состояние через «мышление» эстетическими образами. Одним из средств изображения «неизображаемого присутствия» является созерцательная атмосфера самого произведения. Иногда казалось, что мы в нее «приземлялись», сами не зная, как туда попадаем. Без всякого программирования. В любом случае, искусство это и есть попытка заглянуть за барьеры стандартного времени. Возможно, если туда часто и долго заглядывать, там можно и остаться.

Не существует прямой линии как таковой, если ее проводить бесконечно на поверхности земли, она замкнется в окружность. Так и мы работали с окружностями. В серии рельефов особенно много было круглых форм, начиная с «аббревиации» круглого стола в «IOU» (стр. 479) до поздних объемных объектов. Круг привлекал нас своим геометрическим совершенством. Если его уменьшать ad infinitum и абстрагироваться от его параметров, то его можно привести к точке. Такую же операцию можно проделать и в обратном направлении. Если расширить границы точки до бесконечности, то получится безграничный круг, не имеющий параметров. Он как бы вытекает из точки. Так же и время содержится в своей неопределяемой точке, из которого оно вытекает, т.е. в одном вечном мгновении, которое всегда является в виде

«сейчас». Все эти гипотетические круги времени и пространства в конечном счете тоже эманируются из одной на них на всех точки; согласно гностической формуле — божественный первоисточник есть круг, центр которого везде, а окружность нигде.

Рассмотрим одну из кардинальных работ серии кругов под названием «Фокус». В глубине этого двух-



«Трилистник» *(Trefoil)* © 2005.

слойного рельефа как бы в фокусе больших рук помещено небольшое лицо с центрующей точкой на лбу. В слове «point», что означает «точка», от центральной буквы «i» осталась только многозначительная точка, которая держит всю композицию. В индуизме это позиция точки Бинду или ока бога Шивы, которая символизирует третий глаз или иную форму внутренне-

го видения, эквивалентную глазу древнеегипетского бога Хора. Трудно определить хронологические и пространственные границы этого символа, который попрежнему сохраняет свою актуальность. Традиционно активизация третьего глаза (или чакры Аджна) связана с долгими медитациями и вырабатыванием мастерства в чистоте мышления, главным образом через молчание. Мозги по своей сущности всего лишь серое вещество, переваривающее в себе информацию подобно желудку переваривающему пищу. Они оперируют в сфере дуальности, говоря фактически, в двух полушариях мозга. Их не скатаешь, как два шара теста, воедино, чтобы избавиться от их дихотомии. Гармонизация полярности двух сфер сознания достигается через централизацию видения, что и дает супраментальные возможности человеку. Но то, чему, казалось бы, ум должен был бы служить, совсем не обязательно, что он служит. Легче приучить обезьяну к примитивным логическим функциям, чем отучить человека от разбрасывания мыслей из пустопорожнего любопытства или дебилизирующей мышление практичности.

Экстравертный и интровертный взгляды на мир пересекаются в точке, которая, как кротовая нора в современной физике, ведущая в другое пространство, является преддверием иной форму сознания. В этом случае в организме начинает функционировать некий орган, который может обладать способностью принимать и отражать свет и разум вселенной. Пожалуй, идея символического третьего глаза не требует дальнейших комментариев, по крайней мере, в данной статье. Исходя из этого, вместо теоретических выкладок обратимся к фактической стороне жизни этой работы. На выставке в Акланд арт музее в 2006 году она была представлена в необычном для себя историческом контексте, вместо описания которого дадим выдержку из пресс-релиза: «Выставка «Крупным планом и персонально» включает портреты художников последних 300 лет, выполненные в самой различной технике и охватывающие разнообразную тематику... Фотопортрет Пегги Гуггенхайм Бернис Аббот, «Лиз» Энди Уорхола, автопортрет Джима Дайна, (1978), бронзовая скульптура молодого Рафаэля работы Каррьер-Беллеуза изображают культ



«Фокус» *(Point)* ©1991-2, фотопечать в металлической конструкции, диам. 117 см, глубина 10 см. Коллекция Auckland Art Museum, Северная Каролина.

успеха... К символическим портретам на тему смерти, текучести времени или духовной сущности относятся такие работы, как «Автопортрет с ангелом» Марка Шагала (1949), «Портрет Лукаса ван Лейдена с черепом» кисти Генриха Гондиуса (до 1649) и Риммы и Валерия Герловиных «Фокус» (1991-2).»

Исторически искусство часто служило стимулом для открытия высшей интуиции; через него, как через какой-то метафизический телескоп, древние наблюдали

небесные символы, тренируя тем самым и свой разум. Ницше связывал синкретизм ментального и эстетического с пришествием артистического Сократа.[28] В этом скрыт один из секретов квинтэссенции сознания, остающейся загадкой до тех пор, пока она не достигнута. Возможно, поэтому сам Сократ признавался, что он знает, что ничего не знает. Что же касается нашей позиции, иногда нам кажется, что мы и не знаем, знаем мы или не знаем. Ясно одно, что вечно меняющиеся умозрительные формы видения – это еще не само подлинное видение. Умозрительность тоже лимитирована своим собственным «умо-зрением», поэтому здесь требуется нечто иное – «Point» is to use the mind to go beyond the mind, т.е. использовать мышление, чтобы выйти за его же пределы. Речь идет о той зеркальной возможности сознания, с помощью которой в нем может отражаться всецелостность, как в голографическом частном. Глаз духовно подключенного человека начинает видеть глазом вселенной и наоборот, вселенная смотрит на человечество его глазом.

Все фоторельефы обладают геометрической пропорциональностью и построены по законам симметрии и баланса, что хотя бы в какой-то мере передает попытку найти в физической материи гармоничный эквивалент пифагоровой «симфонии сфер» мироздания. Например, в фоторельефе «Равновесие» *(Level)* крест, вписанный в металлический круг, превращается в живое тело. Нивелировку его пропорций подчеркивает читающийся в обе стороны палиндром «level», что означает «нивелир», «уровень» или «равновесие». Симметричность строения этого слова уникально соответствует его значению. Ритм композиции следует архитектурной структуре куполообразной базилики с ее геометрически встроенным взаимотношением круга и креста. Кроме религиозного значения креста, его четверичный комплекс превалирует и в самом большом хозяйстве природы жизни как в ее пространственной ориентации, так и во временах года. Четыре ее стихии мифологизированы в четырех всадниках Апокалипсиса, четырех евангелистах, четырех мастях Таро и т.д. Так и в компасном рельефе «Равновесие», в котором левая нога ступает по земле, она в мире актуального и житейского; правая нога «уходит» в воздух – таким образом нижние конечности противопоставлены



«Равновесие» *(Level)* ©1991/2006.

как север и юг, воздух и земля, дух и тело. Руки же держат горизонтальную линию востока и запада, огня и воды, разума и чувств. Принцип компасной навигации в пространстве динамичен и цикличен, его метонимия, кроме всего прочего, угадывается и в видении Иезекии, перед которым возникают тетраморф с четырьмя лицами (также в подобии человека) и вращающиеся одно в другом колеса. Крест о четырех концах в виде осесимметричного живого круга и есть тот герметический каркас и одновременно привод во многих жизненных комбинациях: конфронтаций внутреннего и внешнего, идеализма и материализма, мышления и эмоций и т.д. Будь то буквальное,

моральное или мистическое значение, в этих конфронтациях негативная диалектика используется в позитивных целях. Найти свое собственное равновесие предполагает определенное мастерство в несении креста жизни, но при этом не идентифицируясь с ним и вытекающими отсюда страданиями и не сливаясь с зовами природы, став слугой ее слепых карнальных причин и следствий.

Еще несколько слов о рельефе «Равновесие», который фрагментарно эстетизирует ту же семантику. Центральная буква «V», написанная на темени, по совпадению первая буква имени автора, является традиционным знаком победы (victory). Она же и римская цифра V, нумерологически связанная с пятым элементом или квинэс-



«Циркуль» *(Compasses)* ©2005.



сенцией, фокусирующей в себе остальные четыре стихии. Через кардинальный осевой центр квинтэссенции высшие силы контролируют сущее, стимулируя прорыв сознания к иной форме функционирования, позволяющей ощущать аллегории цветения бытия и великолепия творения. Вместо дальнейшего объяснения этой работы сделаем «ход конем» в античность и воспользуемся старинным герметическим текстом, который был открыт и обрел новую жизнь в период Возрождения, поэтому вполне возможно, что Леонардо да Винчи, рисуя своего витрувианского человека, был с ним хорошо знаком. «Мир, это сфера, следовательно – он и есть голова. Над этой головой нет ничего материального так же, как под ногами нет ничего разумного, одна материя... И душа человека поддерживается следующим образом: мышление тяготеет к сознанию, сознание к душе, душа к духу, а дух в теле... Посему, осмелимся сказать, что земляной человек это смертный бог, а бог небесный бессмертный человек».[29]

В связи с темой креста стоит упомянуть еще одну работу под названием «Кульминация» (стр. 579). Если абстрагироваться от непосредственного изображения, то его смысл можно суммировать гностической гиперболой: латентная сила природы в образе змея обвивает антропоморфный крест. Мы обошлись одним его витком, обычно их семь, как семь чакр в индуизме, в котором подобной же извивающейся рептилией изображается кундалини. Согласно традиции в йоге эта активизирующая психику и интуицию сила поднимается спиралью по позвоночнику, порождая массу странных феноменов. В них можно проследить и драматизированные мистерии с их психоаналитической подоплекой развития, и философские идеи, поддающиеся методическому анализу. Изображая в материи то, что является нематериальным, художники таким образом спускают трансцендентные элементы бытия в общечеловеческий пласт.

В композиции работы прочитывается силуэт египетского иероглифа crux ansata или анха ☥, который венчает голова (по тем же принципам креста и круга) и в самом общем смысле означает «ключ к жизни». Человек несется по жизни, как катящийся камень, который в результате многих мутаций, наконец, превращается в фи-

лософский камень, спокойный и невозмутимый в своем гармоничном единстве противоположностей. Иными словами, когда голова обретает качества сердца, образуется, говоря аллегорически, эликсир философов, свободный от коррозии материей. «Я» по собственному желанию (хотя всегда кажется наоборот, судя по сцене агонии в Гефсиманском саду) входит в четвертующую зону трансцендентного, выдерживает полное преобразование, можно сказать, нуклеарный взрыв — в результате «я» обретает силу транслировать через себя именно то, что его преобразовывало, т.е. трансцендентное, сверхперсональное и божественное. В результате очищения от примитивных природных качеств, можно сказать, их распятия происходит метаморфоза и подключение к более совершенным источникам жизни. Нет больше противоречия между осмыслением существования и самим существованием, они врастают друг в друга — знание заканчивается бытием. Внутренний процесс «беременности» идеями созревает медленно до тех пор, пока изменения не станут очевидными во всем: в мыслях, словах, делах, в целом видении мира. В результате, существуя в мире внешнем и «соучаствуя» в нем, как театральной пьесе, внутренне человек свободен от него и счастлив. Не потому ли, что он обретает подключение к всеобъемлющей упорядоченности вещей, к уравновешенной в себе полноте, к сущему и, по выражению теологов, к благому? Но этот вопрос уже касается более высокой епархии, поэтому вернемся к искусству и продолжим инвентаризацию работ, имеющих отношение к понятию круга.

Мужским образам особенно свойственны централизованные конструктивные построения из металла, наглядный пример тому рельеф «Сектор» (стр. 325), где треугольный хомо-циркуль как бы вращается вокруг своей оси с равномерностью небесного тела. Сознание постоянно создает свою среду, в какой-то степени оно имитирует свой недосягаемый прототип создателя, который по определению Аристотеля, «мыслит, и его мышление есть мышление мышления».[30] Если принять, что центр всего является бесконечным, то каким же образом он может быть отцентрован? Или, если взглянуть на это иначе, центр всего лежит в бесконечности, которая не имеет центра.



«Кульминация» *(Culmination)*
© 1999.

Все изменения во времени являются относительными с точки зрения вечности, а для человека с его линеарным восприятием времени они кажутся абсолютными и невозвратными. Фиксированный в своей жизненной ситуации в каждой отдельной инкарнации, человек видит все изменения в хронологической последовательности. Время и траектория его судьбы физически не позволяет ему ни возвращаться назад, ни забегать вперед, оставляя однако возможность для ментальных прогрессий и регрессий. Сознание же обладает потенцией реактивизировать прошлое и будущее в настоящем и таким образом существовать одновременно в разных пластах измерений и временных рамок, и, возможно, при этом в какой-то мере обретать способность соприкосновения с центральной точкой мандалы.

Идея целостности представлена и в объекте «Додекаэдр», фигура которого входит в пятерку сакральных



«Эмбрион» *(Pupa)* © 1992, фотопечать, металл, 152 x 76 см. Форма мандорлы ◯◯ образуется на пересечении двух кругов, символизирующих небо и землю.

платоновых тел. Оно состоит из 12 пятиугольников, и в окно одного из них вставлена фотография. Крупный план лица метафорически связывает геометрическое понятие универсума с индивидуальным началом, сверхчувственного с чувственным. На указательном пальце завязан узел из проволоки, который соединяет пять углов пентагона, централизуя архитектонику фоторельефа. Как известно, додекаэдр является символом эфира и опять же квинтэссенции, которая не имеет четкой физической манифестации, но пронизывает все

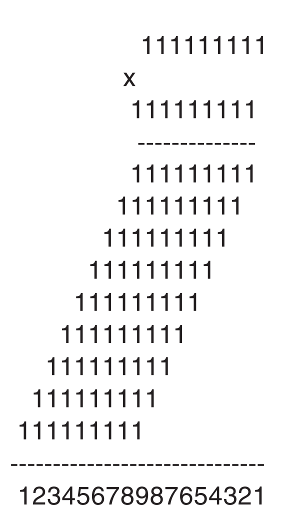


«Додекаэдр» *(Dodecahedron)* © 2008, фотопечать в металлической конструкции, 96 x 89 см.

слои существования: латентное подсознательное, сознание и сверхсознание.

В «Трискелионе» мы добавили голову к древнему символу трех бегущих ног, выходящих из одной точки, приблизив его таким образом к свастике, т.е. к четырехлучевому солярному знаку. Кроме пространственной симметрии, в композиции присутствует динамический мотив движения, и вот в каком смысле: тело человека – это его колесница, эмоции – его кони, а душа – сам ездок. Кроме мифологических соображе-

ний в работе использованы цифры, и не просто цифры, а целая арифметическая симфония. Полный процесс умножения показывает эту визуальную поэзию статистики в развернутом виде:



```
       111111111
     x
      111111111
       -------------
      111111111
     111111111
    111111111
   111111111
  111111111
 111111111
111111111
111111111
111111111
------------------------------
12345678987654321
```

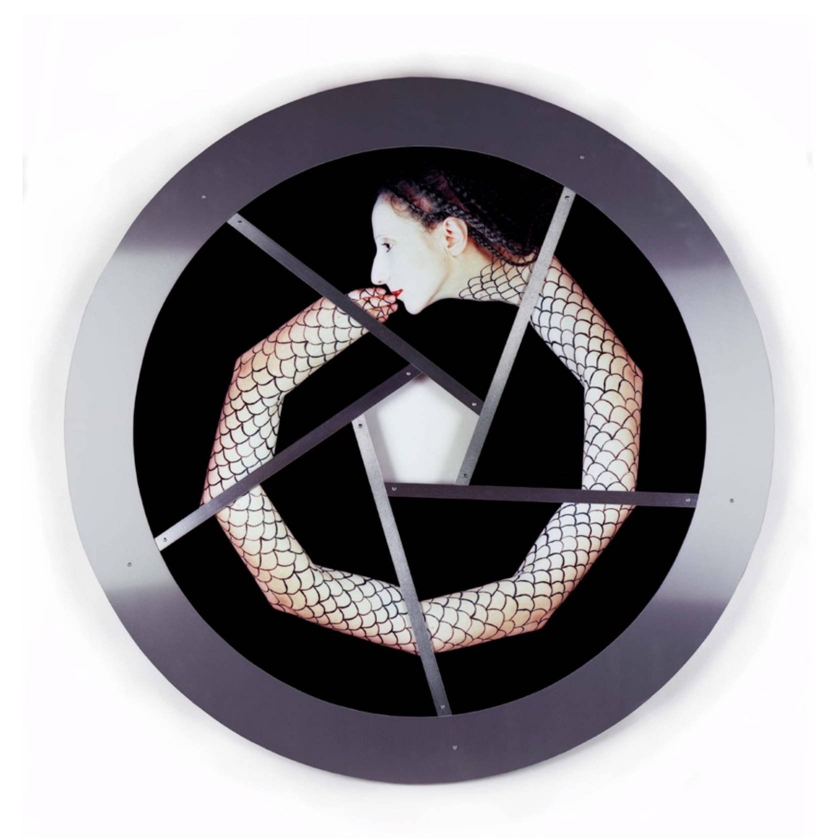
Целая армия единиц: 11 рядов и 99 голосов. Возможно, слишком много всадников для одной колесницы, и тем не менее все они «объединены» или точнее возведены в квадрат (111111111^2) и принадлежат одному лицу; а на ногах начертан исключительно стройный результат всей этой арифметической операции (последовательность от 1 до 9 и обратно). Форма круга совершенна в том смысле, что каждая точка (или человеко-единица), расположенная на его периметре, одинаково удалена от центра. Полное равенство в отношении центра, особенно если вспомнить формулу, что божественный первоисточник есть круг, центр которого везде, а окружность нигде.

«Уроборос» (стр. 584) или змей, заглатывающий свой собственный хвост, тоже в родстве с понятием окружности. Он питает и возрождает себя через самого же себя, олицетворяя перпетуальное возвращение к неизвестному концу, которого в нем и нет, ибо конец это и есть его начало. Уроборос «держит» границы времени; с одной стороны, подверженный влиянию времени, он существует вне времени – так абсолютная потенциальность содержит в себе мир своей же относительности.



«Трискелион» *(Triscelion)* © 1991, фотопечать в металлической конструкции, грифельная штриховка, диам. 122 см.

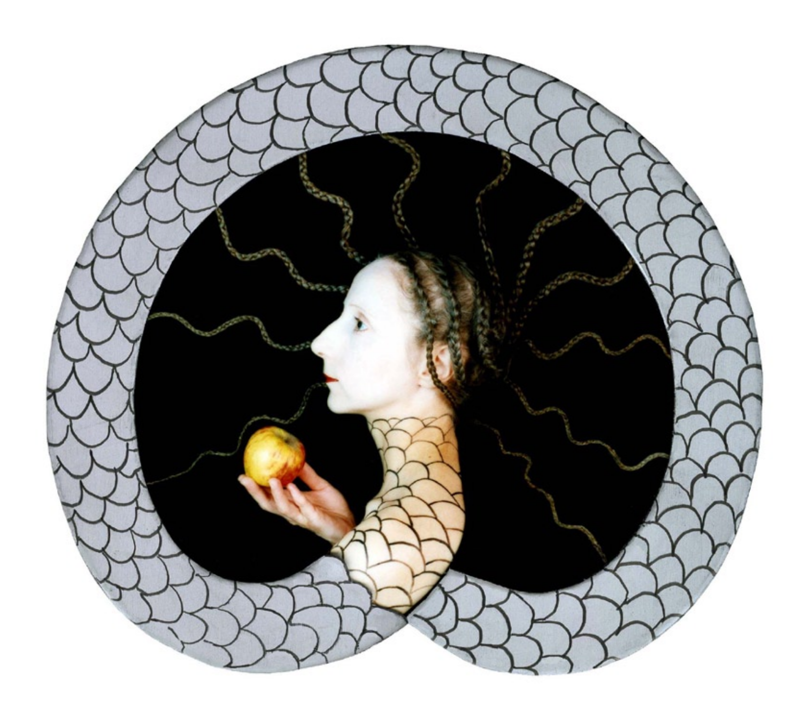
А что если векторное искривление пространства-времени, о котором говорят ученые, может быть искривлено настолько, что оно замыкается в уроборосе? Недиференцированная тотальность, охраняемая его кольцом, по существу, это и есть поле и континуум жизни со всеми ее следствиями, позитивными и негативными. И все-таки, не смотря на свою скованность временем и полем действия, жизнь человека имеет вневременную развязку.



«Уроборос» *(Ouroboros)* © 1994 /2009, фотопечать в металлической конструкции, диам. 115 см.

Душа, как в данный момент, так и в любой другой момент, всегда есть. Как бы это ни было, отрицающий свой конец уроборос один из хранителей этой тайны.

Приняв форму змея, воплотившего в себе амбициозную физиологическую силу природы, он же оплетает дерево жизни в библейском раю. Сократив небезызвестный сюжет до минимума в рельефе «Уроборос с яблоком», мы скрестили змея-искусителя с Евой. В поедании собственно хвоста природа, казалось бы, с такой беспечностью растрачивает свои запасы, порождая и уничтожая безостановочно и без сожаления. Инстинктивно размножаясь и умирая, мир следует ее формуле, согласно кото-



«Уроборос с яблоком» *(Ourobo-ros with Apple)* ©1994/2006.

рой жизнь продолжается за счет другой жизни. И в этом смысле уроборос можно назвать коллективным образом всей этой питающейся самой собой жизни. Во всем своем искушающем великолепии змей является символическим хранителем латентных сил природы с ее притягательными плодами. Своим блистательным меркуриальным языком он излагает знания, которые «озаряют» своей опасностью. Похожий мотив содержится в работе «Змей» (стр. 429), где он буквально принимает форму человеческого языка, символизируя, кроме всего прочего, и logos spermaticos или оплодотворяющее слово. Оно спускается, как молния, через мысль и ее изречение. Но прежде, чем это может произойти, во избежание опасности язык должен потерять свою ядовитую способность ранить.

Согласно разным концепциям, теологическим и мифологическим, мир вращается вокруг своей оси; все

следует ему по окружности, приближаясь к его центру или удаляясь от него. Йоги, мистики и прочие анахореты, стремящиеся к реализации, ассоциировали себя с этим центром разными способами.



Однако это не волевая концентрация, а гораздо более утонченное свойство: «попадание в цель», усиленно не целясь. К тому же явление это не субъективное и возможно не персональное. В каком-то смысле, слова Блейка о своем авторстве приложимы и в этом случае: «Я не смею претендовать на большее, чем секретарство – автор находится в вечности» («Иерусалим»). Точку опоры можно искать и через творчество, но это требует духовной интенсивности, психологической интроспекции и, возвращаясь к языку геометрии, гипотетического взгляда внутрь круга, в его неизменный центр, который постоянно порождает изменения. Один циркулирует во всем, и все возвращается к одному.

Так же, как в объективной реальности, во внутренней системе человека происходит соединение разных континуумов пространства и времени, выходящих из одной неделимой точки, к которой и стремится душа человека. «Все спицы соединены в колесе вокруг оси – там все живое, все боги, все миры, все органы соединены вместе в одной душе», – как сказано в Упанишадах.[31] Уход от одного к множественному предполагает и обратную реинтеграцию с первоисточником, возвращение на круги свои. И в каком-то смысле это в родстве с понятием окружности, содержащей в себе некую астральную матрицу.

Естественно, в «Фоторельефах», как и в наших индивидуальных работах, варьировалась тема квадратуры круга (стр. 588-89). Поскольку все существующее разделяет свою сущность с человеческой основой, то и эта дилемма у нас обретала антропоморфную форму.

Хаотические волокна волос «подчинялись» организованному порядку этой матрицы, образовывая правильные геометрических формы квадратов и кругов. В их комбинации – квадратуре круга и округление квадрата – выражалась априорная корреляция нематериаль-



«Металлическая перчатка» *(Metal Glove)* ©2008, фотопечать в металлической конструкции, проволока, 91,5 х 91,5 х 6,5 см.

ного совершенства и материального несовершенства. Эта геометрическая операция опять же связана с quinta essentia, о чем уже шла речь ранее. На сей раз оставим стройный распорядок таинств в стороне – согласно греческому кредо «ничего через меру».

Категоризировать более поздние «Фоторельефы» нет необходимости, ибо они имеют самые разнообразные формы: трехмерные построения, псевдообъемы, вырезки в фотографиях и рамах и, наоборот, металлические накладные детали, оптические плетения из



«Квадратура круга» *(Squaring the Circle)* ©2006.

проволоки и нитей и т.д. Можно выделить только серию «Суперструн» *(Superstrings)*, где фотографические линии переплетаются с реальными проволочными струнами или нитями, завершая таким образом плоский образ в трехмерном пространстве. Возьмем в качестве примера рельеф «Нити пирамиды» (стр. 591). В нем фигура во власянице и завязанные вокруг ее пальца нити принадлежат фотографической плоскости, а пирамида выстраивается из реальных нитей, выходящих из-под металлической окантовки работы. Вместе с жанровой

эволюцией рельефов в них стали появляться «приемы» проективной геометрии с ее принципом двойственности. Одна из ее аксиом, а именно, параллельные линии встречаются в бесконечности, вполне подходит и к нашим фоторельефам.



«Сечение» *(Section)* ©2006.

В «Пирамиде на нитке» (стр. 590) идея трехмерного тела как бы подвешена в воздухе – пирамида и есть и ее нет. Ее форма вырезана из металла, как окно, а ее отсутствие в этом окне заполняется человеческим присутствием. Мнимое ребро пирамиды образовано нитью, принадлежащей плоскости фотографии в то время, как завязка на ее вершине является реальным узлом. Непроизвольно воображение зрителя само достраивает эту объемную фигуру. Узел – это всего лишь знак с переносным значением. Если мироздание упо-



«Пирамида на нитке» *(Thread Pyramid)* © 2005 фотопечать, металл, нить.

добить пирамиде (что известно из хронологических сводов прошлого), то интеграция его истины принадлежит только самой вершине пирамиды, в которой все дороги сходятся в одну точку. Следовательно, все, что находится ниже, подвержено как минимум дихотомии: мир идей и мир физических тел, время и вечность, правда и кривда, день и ночь и т.д. до бесконечности. Если принять, что с годами операция сознания в своей метаморфозе приобретает материальные связи и признаки, то многие архетипические элементы становятся понятными в окружающей действительности. Происходит стирание границ между разными слоями реальности, как нет по сущности конкретной грани-

цы между светом и его спектральной диффузией. Так же и финальная граница между сознанием и материей неуловима, а где-то «повешена» между суперструнами. И если в нашем случае они проволочные или нитевые, это не значит, что их надо понимать буквально.

Один и тот же парадокс можно артикулировать разными способами. Например, в работе «Весы» (стр. 592) конфликт иррациональности уравновешивается гротескным балансом: рычаг подвешенного на пальце безмена параллелен косой линии рамы. Иногда человеческий глаз получает странное удовольствие от чувственной инверсии и визуального парадокса, т.е. асимметричного разрешения симметрии. Сама метал-

«Нити пирамиды» *(Threading the Pyramid)* © 2006, фотопечать, металл, нити.



лическая рама уже представляет собой так называемую невозможную конфигурацию: это не объемная фигура, а ее проекция на плоскость. Взвешивание яйца или, образно говоря, суд над ним тоже картина весьма эфемерная, поскольку у весов нет ни чаш, ни гирь, и вообще, весы ли они? Яйцо балансирует на палочке как канатоходец, чья жизнь висит на волоске. В изображении немало курьезного, но суть его нельзя сводить к курьезу. Не противоречит здравому смыслу и тот факт, что яйцо часто использовалось как ovum humanum, т.е. оно служило эвфемизмом для обозначения психиче-

«Весы» *(Scale)* © 2008, фотопечать, металл, грифельная штриховка.



ского эмбриона человека. В психической реальности последнего, особенно в зачаточной форме, полно неожиданностей, когда суждения постоянно колеблются, «подвешенные» где-то между близорукими аргументами и дальнозоркими заключениями. А что касается эквилибриума, то это требует правильного ментального баланса в любых обстоятельствах, включая абсурдные и невозможные конфигурации, как в этой косой раме. Если учесть, что деление между физическим и духовным относительно, то все наши работы балансируют как раз на этой относительности, что и отражается в характерных приемах нашей иконографии.

Подгоняемые вопросом о всякого рода необъяснимых мистериях в нашей трехмерной реальности, мы склоняемся к предположению, что многое непостижимое и неосуществимое для нас здесь в следующем четвертом измерении скорее всего окажется самым ординарным явлением. И наоборот, то, что является обычным физическим явлением здесь, в измерении ниже нашего, в двухмерной плоскости, по всей видимости, окажется метафизическим фокусом. «Горько-сладкий» сценарий человеческой жизни строится на игре парадоксов, которую в искусстве мы отражаем с помощью эстетических «загадок», часто стараясь передать смысл с помощью деликатной шутки, переключаясь на абсурдные пропозиции, когда рациональное мышление исчерпывает свои лимиты. Не только человеческое сознание оперирует парадоксами, но и сама природа. Взять к примеру, так называемую «парадоксальную лягушку» (pseudis paradoxa), размер взрослой рептилии которой представляет всего лишь одну третью от своего головастика. Возможно, этот же парадокс унаследовало и человеческое общество; разве не говорится в священном писании о том, что надо быть открытыми, как дети. Однако в стане сильных и умных мира сего вряд ли можно найти тех, кто решится на такую простоту.

Разные стадии нашего творчества служили подготовительной «светокопией» не только в искусстве, но и в личной жизни. Фотографии передавали этот импульс особенно ярко, в них присутствовало целое состояние. Рожденные внутренним видением, эти картины помогали нам отражать в сознании идеи, формирующие чело-

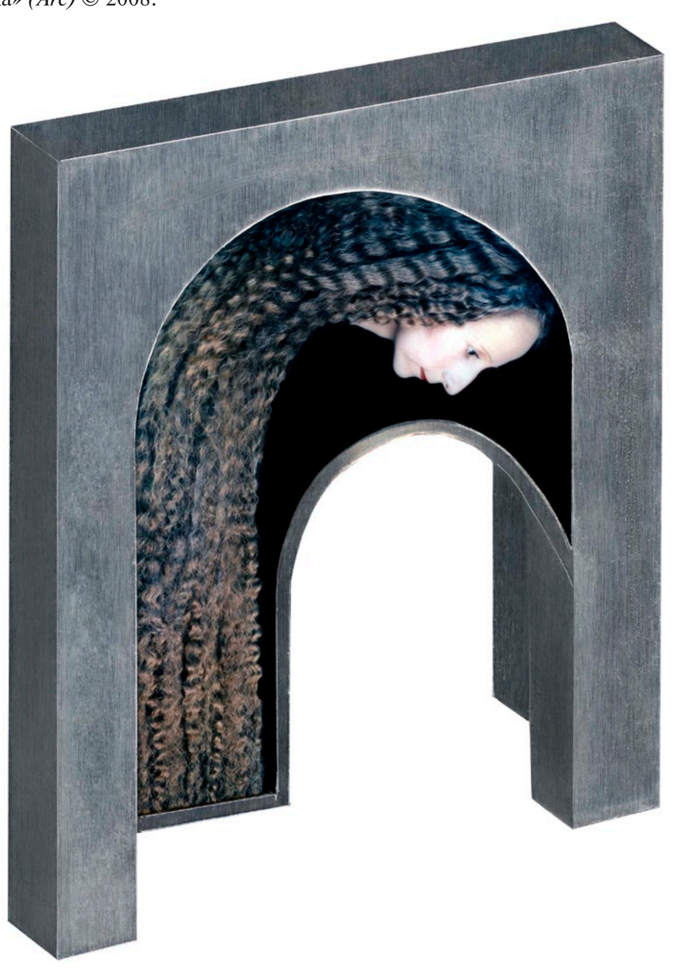
веческое существование. Эти идеи входили в наши головы подобно живым людям, входящим в дверь дома. Мы испытывали их живьем в своем собственном сознании. Люди искусства являются не только свидетелями странных явлений, но и зачастую их проводниками как в трансформирующем, так и деградирующем контексте. Многие из них сами себя обозревают через свое собственное творчество; по картинам Гойи или Дали несложно выстроить их психическую траекторию. На наш взгляд сбалансированная траектория сознания (не путать с успехом и славой) кристаллизуется в трехчастной форме: на первой стадии человек следует своим чувствам, а не инстинкту; на второй — своему мышлению, а не чувствам; и на третьей — своей высшей интуиции, а не мышлению. Многие в жизни путают инстинкт с интуицией, внешне они могут быть похожи, но по сути дела, это две разные октавы натуры, между которыми лежит серое вещество мозга. Регистр инстинкта находится ниже рационального мышления, а интуиция, наоборот, выше его, посему инстинкт периодически бунтует против рационального подхода к жизни, а интуиция спокойно его контролирует.

Все наши метафорические концепты профильтрованы через наше сознание, чувства и нашу жизнь в целом. В них мы играем роль экспериментатора и его эксперимента одновременно, где наша собственная судьба является и средством выражения, и носителем эксперимента, и целой его обсерваторией. В какой-то степени это можно сравнить с методом химика или скорее алхимика, использующего для своего эксперимента растворы и сосуды: в фотографии наше мышление служило нам раствором, а лица уподоблялись сосудам. Если верить в буддистский катехизис, согласно которому человек является результатом своих собственных мыслей, то мы и видим свой результат через свое творчество. Поэтому оно объединяет факты и фабулы нашей жизни, как «иллюстрированный манускрипт неизвестного происхождения» (по выражению одного нашего знакомого), т.е. с размытыми темпоральными и пространственными границами. И на самом деле, мы фиксировали свои творческие эксперименты в форме литературно-философского манускрипта, следуя принципам герменевтики. Возможно, этот эстетический

поиск, его психологическая драматизация и их аналитический синопсис могут послужить оживляющим фактором и для других. Каждый из нас пытается понять истину своими собственными средствами. Наше средство – это искусство. Любое средство необходимо только до тех пор, пока не будет достигнуто то, чему оно служит. Если понимание присутствует внутренне, то во внешнем больше нечего искать.

www.gerlovin.com


«Арка» *(Arc)* © 2008.





«Диафрагма» (Aperture) © 2010

----

[1] Albert Einstein, *The World As I See It*, (Philosophical Library, New York, 1949) p.5.

[2] Учебники, выпущенные издательством Prentice Hall, Simon & Schuster: *Sociology* by John J. Macionis, yearly editions 1997 – 2010; *Psychology* by Kassin, 1998; *Abnormal Psychology in a Changing World* by Jeffrey S, Nevid, 1996. Thomson Wadsworth Higher Education: *Understanding Art* by Lois Fichner-Rathus.

Элитарные художественные издания и особенно журналы преимущественно рассчитаны на круг светских людей, чей вкус всегда подвержен моде, базируется на престижности и требует экстравагантности, при этом зачастую оставаясь весьма поверхностным и мимолетным. В этом свете казалось, что университетские учебники давали работам какое-то другое общечеловеческое измерение.

[3] *The Hutchinson Dictionary of Biography* (Helicon Publishing Ltd, 1994) p. 177.

[4] Lois Fichner-Rathus, *Understanding Art* (Thomson Wadsworth Higher Education, USA, UK, Australia, Canada, Singapore, editions 5-10, 1987 – 2012; in the 8th edition 2006) pp. 24,32,33.

[5] Работа «Ева» породила еще довольно странное экскурсионное событие в нашей жизни, а именно банкет в Белом доме и Госдепартаменте, посвященный программе «Произведения искусства в посольствах». Каталоги: *Faces of America by Contemporary American Artists*, catalog for the exhibition at Spaso House, US Embassy in Russia, Moscow, 1997-2001 and *Art in Embassies Program 40th Anniversary*, US Department of State, Washington, D.C., 2004.

[6] *The New York Times Magazine*, Sunday, July 7, 1996; *The New York Times Magazine* «The Millennium Issue on Art», Sunday, September 19, 1999; *The Sciences* magazine, May-June, 1997; *Art on the Edge and Over* by Linda Weintraub, Arthur Danto, and Thomas McEvelly, ArtInsights, Inc., Publishers, Litchfield, CT; 1996. *Zoom*, International, Japanese and Russian issues, May-June, and July-Aug., 2006.

[7] Jean Lawlor Cohen, «Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin at Robert Brown Gallery», *ARTnews*, Apr. 1994.

[8] «The Gospel of Thomas», *The Other Bible* (CA, San Francisco: Harper & Row, 1984), §22, p. 302

[9] Выражение Карлфрида Дюркгейма.

[10] Heinrich Zimmer, quoted by Joseph Campbell in *The Hero's Journey*, (Harper & Row, San Francisco, 1990), p. 41.

[11] «Новый ангеларий» под редакцией Денисова и Колесникова, издание Московского музея современного искусства, 2007, стр. 266-67.

[12] Michael Maier, *Atalanta fugiens*, The British Library MS. Sloane 3645, Emblem XXVII, 1617, p.177, cited in *Alchemy* by Johannes Fabricius (Diamond Books, London, 1994), P.177.

[13] Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Paradiso, Canto XXIII, «Quivi è la rosa in che 'l verbo divino carne si fece,» English translation by Henry Wadsworth Longfellow.

[14] The Discourse on the Eighth and Ninth» (58:20), *The Nag Hammadi Library*, ed. James M. Robinson (San Francisco: Harper & Row, 1978), p.324.

[15] Johann Wolfgang Von Goethe, *Faust*, part 1. «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum.»

[16] «The Gospel of Thomas», *The Other Bible* (CA, San Francisco: Harper & Row, 1984), § 43. p. 303.

[17] William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell, Proverbs of Hell*, plate 7,1790. «A fool sees not the same tree that a wise man sees.»

[18] Charles Seife, «Do Deeper Principles Underlie Quantum Uncertainty and Nonlocality?», *Science*, magazine, July, 2005; N. deGrasse Tyson, «The Importance of Being Constant (Pi)», *Natural History* magazine, Nov. 2004; Robert Blitzer, *College Algebra* (Prentice Hall, Simon & Schuster),1998, p. 470, etc.

[19] J. G. Fichte, *Guide to the Blessed Life*.

[20] Цитата Св. Бернарда приводится Мейстером Экхартом (Meister Eckhart, *German Sermons*, Sermon 68).

[21] «Римма и Валерий Герловины», журнал «А-Я», 1, 1979, Париж, Франция и «А-Я» репринтное издание, «Арт хроника», Москва, 2004, стр. 16-20.

[22] St. John Cassian, *The Philokalia*, translated by G.E.H. Palmer (London, UK: Faber and Faber, 1983), vol.1, p.77.

[23] Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trans. E.F.J Payne, (New York; Dover, 1969), vol. 1, p. 404.

[24] Heinrich Heine «Gott wird mir verzeihen, das ist sein Beruf,» quoted in *The Joke and Its Relation to the Unconscious* (1905) by Sigmund Freud, translated by Joyce Crick (2003).

[25] William Shakespeare, *The Tempest,* Act 4, scene 1, 148-158. «Stuff that dreams are made on.»

[26] C.G.Jung, *Mysterium Coniunctionis*, Collected Works of C.G. Jung, Vol.14 (Princeton University Press, 1977), p. 162.

[27] Franz Hartman, *The Life and Doctrines of Jacob Boehme* (Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., London, 1891) p.326.

[28] Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, §14.

[29] *The Divine Pymander of Hermes*, translated by Dr. Everard (San Diego, CA: Wizard Bookshelf, 1985), Book 4, The Key §§ 39, 46, 93, pp. 24-30.

[30] Аристотель, «Метафизика», XII, 9, 1074b 17-23, 33-35

[31] *Brihadaranyaka* Upanishad (11,4,15.)

СОДЕРЖАНИЕ